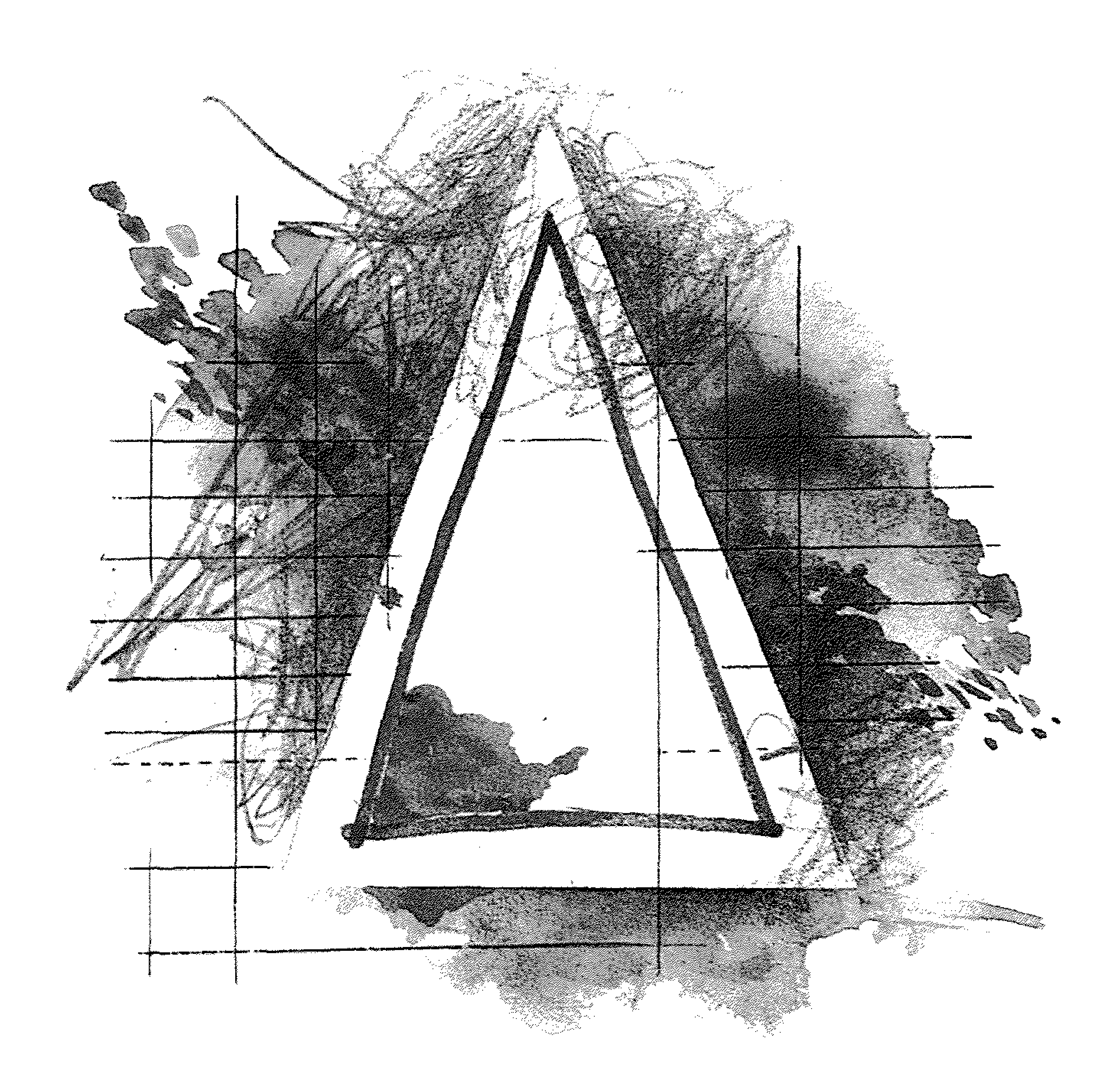
كاظم جهاد

أدونيسْ مُنتحِلاً

دراسة



أفريقيا الشرق

أدونيس منتحلاً

دراسة

كاظم جهاد

أدونيسْ مُنتحِلاً

دراسة

أفريقيا الشرق

للمؤلف :

شعر (تحت الطبع) :

- "أغاني جنون الكائن" يليها "تكريس الكيان أيّاً كان عدمه" و"شظايا أعمال"

دراسات ومقالات فكرية :

- "أدونيس منتحلاً ..." ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1990 .
- "شعرية الترجمة" (تحت الطبع)
- "بيانات فكرٍ قادم" (تحت الطبع)
- "حضور السيّاب" (قيد الكتابة).

الترجمات الأساسية :

- جاك دريدا : "الكتابة والإختلاف" ، توبقال ، الدار البيضاء 1988 ، "صيدلية أفلاطون" (ترجمة تسبقها دراسة) ، توبقال 1990.
- خوان غويتيسولو : "في الإستشراق الإسباني" ، الكرمل ، بيروت ،1987 .
"على وتيرة النوارس" (مختارات سردية تسبقها دراسة) ، توبقال ، 1990.
-" قراءة دولوز" ، مختارات فلسفية يسبقها حوار مطوّل (قيد الوضع).
-"مداخل إلى الحداثة" ، مقالات فكرية لجيل دولوز ، موريس بلانشو ، رولان بارت ، كوستاس أكسيلوس ، أوكتاڤيوپاث ، ميشيل دوسرتو ، خوسيه آنخل بالنته ، وآخرين، دار الكلام ، الرباط 1990.
- "المناضل الطبقيّ على الطريقة التاوية"، لعبد الكبير الخطيبي، توبقال 1986.
- "فلسطين 48 : التغييب" ، لإلياس صنبر ، كتاب الكرمل - بيروت ، 1987.
-"القنديل المعتم" ، قصائد لصلاح ستيتية ، منشورات الريْس ، لندن ، 1990 .
- الديوان الغربيّ (قيد الطبع) :

الجزء الأول : راينر ماريا ريلكه

الجزء الثاني : شعراء أوربيّون معاصرون

الجزء الثالث : منتخبات من الشعر الإسبانيّ بعد الحرب الأهلية.

تنـويــــه

أولئك الذي يتعجلّون الوقوف على شواهد حية من ممارسة أدونيس في الإنتحال ، وهي العصب الأساسيّ لهذا الكتاب ، لهم أن يعودوا مباشرة إلى الفصول الثلاثة الأولى من القسم الأول من هذا الكتاب. أمّا من لديهم القدرة على التأنّي وتجاذب أطراف الكلام ، والسماح للتحليل بأن "يستغرق زمنه" ففي مقدورهم أن يرافقونا طوال هذه الرحلة.

المحتـــوى

القسم الثاني :

القسم الثالث

توطئــــة

يتناول هذا الكتاب عمل أدونيس انطلاقاً من بعض هوامشه الأساسية. هامش الممارسة الإنتحالية داخل الشعر والتنظير للشعر ، ونتناوله في قسم أول. وهامش ترجمة الشعر ، ونعالجه في قسم ثان. ونقدم في قسم ثالث أنموذجاً لخطاب تصريحيّ انتهى إليه الرجل منذ إقامته الباريسية ، ولنوع من الإستقبال لعمله لك أن ترى فيه صورة عن خطاب شائع مشوب ببعض الإستسهال ، غالباً مايفرض نفسه في فرنسا كلما تعلق الأمر بتقديم كاتب مما يدعى بـ "العالم الثالث".

هكذا لن يجد القارىء هنا دراسة تقييمية أو مراجعة نقدية لشعر أدونيس. هذه مكانها آخر. على أننا لن نحرم أنفسنا من التأشير في المقدمة على بعض المواضع التي يبدو لنا شعر أدونيس وهو يشهد فيها نوعاً من التقهقر والتفكك الذاتي يندر أن تجد مثيله في شعر الحداثة. ثم أن النتائج التي سنتوصل إليها مع القارىء لدى مراجعة ممارسة الإنتحال والترجمة عند أدونيس لن تعدم هي الأخرى أن تلقي بآثارها الإرتجاعية الكاشفة على عمله كلّه. فلا أحد ينكر اليوم ، بعد أعمال نيتشه وفرويد ودولوز ودريدا وفوكو ، وقبلهم قدامى علماء الكلام العرب ، أهمية الحاشية (هذه الزلة هنا وهناك ، وهذا التحايل البارع بدرجة أو بأخرى هناك وهنا) ، نقول أهميتها في الكشف عمّا يجهد المتن في التسترّ عليه أو في طمسه.

يدخل في هذا المتن بطبيعة الحال السلوك المشخص للشاعر ، وشاكلة حضوره في المناخ الثقافي. على أنّنا ، بعد النتائج المدهشة التي تخرج بها دراسة انتحالاته أو تقييم ترجمته للشعراء ، لم نجد مايدفعنا إلى إطالة الوقوف عند تناقضات الرجل و"ألعابه" التي لاتبدو لنا منسجمة وأيّ مثال شعريّ. كرّسنا لهذا بضع صفحات ختامية . كان لغط شامل حول هذه التناقضات (والتناقضات تسمية مخفّفة في الواقع) شائعاً في الساحة العربية قبل مغادرة أدونيس لبنان.

إلا أن كاتب هذه السطور ، بالإضافة إلى مايرافق الصبا ، غالباً ، من ضياع وتخبط، لم يجد مايدعوه للأخذ بهذا اللغط كحقيقة جازمة يوم التقى الشاعر في باريس وهو لم يكد يتجاوز سن العشرين، وتعاون مع مجلة "مواقف" التي أسّسها ويدير تحريرها أدونيس. تعاون ، إن كان أصبح مضطرداً مع المجلة لفترة [1] ، فهو لم ينته قطّ ، كما حاول البعض تصويره ، إلى "مبايعة" لأدونيس أو "مشايعة" له. إن المقالة الوحيدة التي وضعناها فيه لم تكن سوى عرض لوقائع ندوة أقيمت حوله لدى أول العهد بترجمته إلى الفرنسية ، في "السوربون الجديدة" ، عرض وضعناه بطلب ملّح منه ومن الياس خوري ، محررالصفحة الثقافية لجريدة "السفير". وبعدما أقام الشاعر في العاصمة الفرنسية ورأينا سلوكه الثقافي عن كثبٍ ، عمدنا على الفور إلى قطيعة مُبرَمة أعلنّا عنها في مقالة نشرتها "اليوم السابع" (العدد 31 بتاريخ 10 كانون الأول / ديسمبر 1984) حملت عنوان" أدونيس والتنكّر لشجرة الأنساب"، نستنكر فيها ركضاً وراء الشهرة وتنكراً لجميع مساهمات الآخرين الإبداعية. ولم يخطر على بالنا وضع كتابٍ فيه إلاّ بعدما تراكمت حول انتحالاته وثائق وشواهد جعلت كل سكوت يبدو معادلاً للمساهمة في جريمة سطوٍ على التراث الإنساني لايمكن تبريرها (كما سنلاحظ) بأي من الدوافع الإبداعية وغير الإبداعية.

أمضينا ، أخيراً ، على هذا الكتاب لابما هو تأليف فحسب ، وإنما بما هو إعدادَ أيضاً. يجد القارىء تفسير هذا في الفصل الثاني من القسم الأوّل، الحامل عنوان : "المنصف الوهايبي في دراسة رائدة : تداخل نصيّ أم إنتحال ؟". إلى الوهايبي الذي نقرّ في اللحظة المناسبة بكامل فضله ، الكبير، يدين هذا الكتاب لأصدقاء عديدين بتوجيهات فذة وإشارات مضيئة وجدالات مثرية. لهم جميعاً ، من نسميّهم في مجرى البحث ومن شاؤوا أن يظلوا "وراء الستارة" نتقدم بفائق التقدير والشكر.

كاظم جهاد

باريس 25 مايو / آيار 1990

1. أثمر هذا التعاون عن ترجمات قمنا بها لبارت ودريدا وباث ولوفيفر وآخرين ، قمنا ، مؤخراً ، بجمعها وإعادة تنقيحها ، وهي مهيأة للصدور عن " دار الكلام" في مجلد سيحمل عنوان" مداخل إلى الحداثة".

علــى سبيــل التقـديـم

"أنا نرجس الزمن العربي".

أدونيس

"بدل أن يعيش ، راح يحدّق بوجهه في الماء"

لاڤيل، "خطأ نرجس"

"هذه السذاجة المتواترة التي تُحلّ "الذات" في "الأنا البرانية] وتحسب الذات الفاعلة في الكتابة رهينة الإسم الشخصيّ."

هنزي ميشونيك.

"كان ناموسه أن يحدّق بنفسه

(...)

وكان يلغي ذاته ولايقدر أن يكون".

ريلكه ، "نرجس"

إحدى عشرة نقطة في تفكّك أدونيس

يمكن القول بكامل الثقة أن عمل أدونيس قد بدأ يشهد منذ سنواتٍ تفكّكه الذاتيّ. تفكّك يزيد من من انحسار أصدائه ومدى تأثيره ، بل وتقبّله ، في العربية ، سواء لدى الشعراء الجدد أو محبّي الشعر بعامة (وهؤلاء شعراء ممكنون) ، بقدر ما يتّسع الإعلام حول أدونيس في الساحة الشعرية الباريسية [1]. ساحة محكومة ، كسواها ، بقوانين عرضٍ وطلبٍ ، وسوق تعاملٍ و"رساميل رمزية" أو غير رمزية ، و"أصول" تبادل ومجاملة ، وبروتوكولات تضامنٍ وممالأة معروفة كلّها ، للجميع وليس ثمة ما يدعونا لإعادة تحليلها هاهنا.

يفصح هذا التفكّك الأدونيسي عن نفسه عبر فراغ جوّاني و"مَسْرحة" لفظية لم تعد لتقدر أن تتسترّعليها لغة "فرضت نفسها" لفترة عبر جدّتها المرحلية وزخرفها البلاغي وماستطاعت الإيهام به من "رمزية" و"كيانيّة" ، إلخ ... إن من المعروف لكل من مارس الشعر إبداعاً أو قراءة أنه لا الجدة اللفظية ولا البراعة الأدائية ، أو ما دعاه قدامى العرب بالصنعة ، لتقدرا أن تنقذا عملا من الأنكماش بفعل ما يسلطه عليه الزمن ، بما هو بعد في الإبداع ، وماتمارسه عليه قوى النقد من عمليات رجّ وزعزعة. وخصوصاً بفعل ماتفرضه تجدّدات الشعر نفسه الذي لايصمد فيه سوى مايصمد. لاخلود رامبو ولاأبي تمّام لينبع من "كيمائهما اللفظية". وإنّما ممّا امتلأ به اللفظ عندهما من رؤى صارمة ينعشها معيش صارم.

---

1. نقول الباريسية ، لأنه لايمكن أن نعدّ حضوراً عالمياً لأدونيس (كما يشاء هو والبعض حوله ترويجه) هذه الصفحات الأربيعين المترجمة له إلى الداغاركية أو مايزيد عليها بقليل إلى الألمانية ويقلّ عنها إلى التركية والعبرية ، إلخ... على أننا ، وسجالنا هنا شعري فحسب ، لن نذهب أبعد في هذا الكشف ، تاركين لأدونيس أن يصوّر نفسه في كل مقابلة صحفية ، محاطاً بهذه "الترجمات" ، كأنك ، كما كتب محمود الزيباوي في "اليوم السابع" (أيلول - سبتمبر 1984) في معرضٍ لتأبين الذات أو في مناسبة حداد.

مع هذا الإفتضاح للفراغية (التي نشير فيمايلي إلى مواضع تكّشفها)، يتساءل كثيرون عما يمكن أن يفعلوا بهذه الآلة اللغوية البالغة الصخب التي تشكّل كلّ شعر أدونيس أو تكاد. وليس من المبالغة في شيء القول أن الكثيرين يجدون أنفسهم مجبرين على الإجابة بـ "لاشيء" ، أو"لاشيء تقريبا..." إن هذا الشعر يبهر بعض القوم لأنهم بالأساس باحثون عما يبهر. والحق أن أدونيس يبهر هؤلاء ويسدي لهم خدمة كبيرة (هي في الأوان ذاته أكبر إساءة وأكبر تمييع للشعر) إذ يمكنهم من توهّم قول الشعر بأيسر التكاليف ، وادّعاء النبوّة بأسهل السبل ، والتشبّه بالحداثة بفضل أبسط الألعاب اللغوية. لكلٍّ أن يتنطع للشعر بمجرد أن يتلاعب بخرز الكلام ، ولكلٍّ ، مهما كان من فقر تجربته في الوجود ومغامرته في اللغة ، إن يعدّ نفسه "رائيا" : "رأيت كل شيء في أوّل المسافة" كتب أدونيس ، منافساً من اليمامة زرقاءها. وما رأى ؟ سؤال ليس يعنيه قطّ أن يجيب عليه ، فهذا ، كما سنرى ، شعر موغل في التسمية المحض والإعلان الخالص. جهاز فالت مسخّر لإصدار تصريحات بالرؤية دون إنقطاع.

هذه بعض الخطوط والنقاط التي يتفكك فيها هذا الشعر :

- هو ، أولاً شعر مكرّس منذ بداياته ، منذ "قصائد أولى" و "أوراق في الريح" و"مهيار" بخاصّة ، لإنتظار البطل. بطل رومانسي ، مخلّص ، مأمول، تمنح له جميع الصفحات ، فهو كل شيء ، وبالنتيجة لاشيء : "يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لايردّ" ، "يملأ الحياة ولايراه أحد" ، "يصيّر الماء أبداً ويغوص فيه" إلخ ... "مهيار وجه خانه عاشقوه". ومع إنه "مكتوب على الوجوه" ، فـ"مهيار ناقوس من التأهين".

- وهو، ثانياً ، شعر قائم على السّرانية (من "السرّ"). سرانية تظل مع ذلك لفظية يصرّح بها دون أن يمثل عليها. وغلبة التصريح على الإنجاز سمة تخترق في الواقع هذا الشعر من أقصاه إلى أقصاه. "يحيا في ملكوت الريح / ويملك في أرض الأسرار..." "سرانية" أو إخفائية ، تبلغ في بعض القصائد حدود الكاريكاتورية : "أشرد في مغاور الكبريت / أعانق الأسرار/ في غيمة البخور في أظافر العفريت".

- وهو ثالثاً ، شعر الأنا المفخّمة ، المنتفخة ، المتمركزة ، التي تمزج ، إذا أمكن استعارة تعبير لميشونيك[2] بين كلمة "أنا" و"الأنا" التي تصنع القصيدة. هذه الأنا المضخمة ، التي ستكشف شيئاً فشيئاً عن فراغيّتها تسود عمل أدونيس كلّه. تبدأ في "مهيار" بعمومية كونية : "أول النهار أنا وآخر من يأتي. أضع وجهي على فوهة البرق وأقول للهمّ أن يكون خبزي" و تتصاعد، خصوصا مع "مفرد بصيغة الجمع" ومن قبله في "كتاب التحولات..." إلى هذيان مضجر حول الإسم الشخصيّ: "كيف أسكن أسمائي" ، "علي أحمد سعيد سعيد أحمد علي". يبدأ الجسد أدونيسياً ويموت أدونيسيا". أبدا لايخطر على بال أدونيس أن يحفر إسمه في اللغة وعلى جسد القصيدة بخفاء. لايعرف تحويل اللغة إلى "مغارة" للإسم الشخصيّ ، كما يفعل "جنيه" الذي يدرسه دريدا من هذه الناحية في دراسة معروفة. لكن أن يتحولّ الإسم إلى مغارة و خفاء ، فهذا يتطلب إرادة "أمحّاء" وتواضع يدلنا كل شيء على انتفائها الكامل ، بالعكس ، لدى أدونيس. وتنتهي هذه الفراغية في الأعمال الأخيرة ، : "كتاب المطابقات والقصائد الخمس" و"كتاب الحصار" إلى شكوى وردود على أعداء آنيين : "كذبوا !مايزال جنوني / سيد الجنون" إلخ... مشكل هذه الأنا الفراغية ، التي لاتجد خلاصاً (مأساة نرجس) إلاّ في مطالعة ذاتها في مرآة مفخمة، مرآة الكون ومرآة الإسم ، مشكلتها أنّها ، بدل أنْ تعيش فراغها كفراغ ، وتصعّد عجزها عن الكلام إلى مصاف كلام عن الإستحالة (آرتو)، تظل تعتمد على تقديم نفسها كامتلاء. ولما كانت جميع الشواهد الشعرية تأتي لتثبت لنا أنه امتلاء كاذب وانتفاخ رنّان ، فإنّ هذا ينتهي إلى شعر مُسقم لاعمق فيه ولاحداثة .

- هو ، بالتالي ، ورابعاً ، شعر الإزدواج أو العلاقات الثنائية. وكل ثنائية اختزال وفقر أمام تعقّد العالم وتشابك علاماته الثريّ. "في الرماد الخواتيم" ، وهناك "جنّة" في "الرماد" ، إلخ... هذا عندما ينطق الشاعر برؤية انتصاريّة. أمّا عندما يريد التعبير عن ألم ، فهنا أيضا ينهال عليك سيل الصورالمثنويّة لاتعقيد فيها ولامفارقة : "أطلب الماء ويعطيني رملاً" ، أطلب الشمس ويعطيني كهفا" ، "وكلّما قلت أحب الماء / والزمن الآتي والأشياء / .../ تطلع في عروقي رصاصة..."

---

2. هنري ميشونيك : " اللغة ، التاريخ : نظرية واحدة " ، المجلة الفرنسية الجديدة (N. R. F) .العدد 296 ،تشرين الأول/ سبتمبر 1977

- وهو ، خامساً ، شعر أنا تتخذ الطبيعة مسرحاً ، ولاترى في العالم سوى طبيعـة :"وتجيء الأشجار راكضة خلفي ، وتمشي في ظلّي الأكمام / .../ ويضيء الليل الصديق وتنسى نفسها في فراشي الأيام /... / تسقط الينابيع في صدري ، وترخي أزرارها وتنام" ، "ليكن / جاءت العصافير وانضم لفيف الأحجار للأحجار / ليكن ، أوقظ الشوارع والليل ، ونمضي في موكب الأشجار". شعر احتفاليّ محض لاامتحان فيه ولاصراع.

- وهو ، سادساً ، شعر يتخذ الكتابة مجازاً عن العالم ، والعالم نفسه ككتابة. هذه ، كما يعرف الجميع واحدة من أفقر الأواليات المتخطاة للرومانسية : "هو ذا يتقدم تحت الدخان / في مناخ الحروف الجديدة" ، "إنه لغة تتموج بين الصواري / إنه فارس الكلمات الغريبة". كما نجد في المتأخر من شعره : "هذا الشجر / لايزال كما كان في سنوات الصغر / الدروب إليه كتاب / و الحقول الصّور ". ("كتاب المطابقات").

- وهو ، سابعاً ، شعر تتحول فيه الدهشة بالأشياء إلى مبدأ شعريّ وإلى انسحار مقدّم كما لو كان هو حقيقة العلاقة بالشيء : "ألبس الدهشة الأسيرة / في جناح الفراشة". من يقول الدهشة يقول الغرابة : "ورق سائح يتقدم يرتاد أرض الغرابة / غابة بعد غابة" . دهشة وغرابة مقدمتان ، هما أيضاً ، عبر التصريح بالشيء وليس عبر معايشته. شأنهما شأن أشياء وظواهر أخرى ، كالجنون مثلاً ، الذي يتوهم أدونيس القدرة على الكلام انطلاقاً منه لمجرّد ادّعائه به : " مايزال جنوني/ أجمل الجنون" . جنون - تعلّة وموضوع مباهاة. جنون وسيادة؟

- وهو ثامناً ، وكما يتضح مما تقدّم ، شعر العجز عن الإنخراط وعدم القدرة على مقاربة "السوى" مقاربة حقة. عجز يزيّف ، هنا أيضاً ، نفسه عندما لايتعامل وذاته باعتباره عجزاً. يتبدّى هذا العجز في جميع المرآت التي حاول فيها أدونيس مقاربة محنة السوى أو حريق العالم ، فلا يقدّم عنهما غير رؤية برانية : في "مهيار" : "سيدي أعرف أن المقصلة / بانتظاري / غير أنّي شاعر أعبد ناري / وأحبّ الجلجلة. - جرّه يا شرطيّ / قل له إن حذاء الشرطي/ هو من وجهك أجمل. آه ياعصر الحذاء الذهبيّ / أنت أغلى ، أنت أجمل". وفي "مفرد بصيغة الجمع" : "رأيت سحابة تنادي أهلها / - ماذا تطلبون ؟/ - ماء ماء / لكن السحابة تمطرهم سلاسل وجمرا". وكذلك (وبالقوة الصورة !): "وقيل :

لهؤلاء / طعام لايدخل المعدة / لايعود إلى الفم / يبقى بين الحلقوم ⇐ والمعدة". أو في "كتاب الحصار" ، والمسألة هنا على درجة من الفظاعة حقاً سيّما وأن الأمر يتعلّق بمحاولة لرثاء بيروت المحترقة التي احتضنت " شاعر ها"، ربع قرن ويزيد : " لي أخ ضاع ، أب جنّ ، وأطفالي ماتوا / من أرّجي؟" ، أو"مزق التاريخ في حنجرتي / وعلى وجهي أمارات الضحية / ماأمرّ اللغة الآن وماأضيق باب الأبجدية؟".

بين التفجع واسترجاع بلاغة آفلة ، تنحصر رثائية أدونيس.

لحظة واحدة ينبغي استثناؤها من شعر أدونيس ، تتمثل في "ملحمة الصقر". لقد استطاع فيها أدونيس ، في نظرنا ، أن يحقق مقاربة ملتحمة وعميقة ، للذات وللسوّى ، عبر تماهيه وتجربة صقر قريش وهروبه المعبّر في القصيدة عن هروب أدونيس نفسه إلى بيروت ، في "طباق " شعريّ ممتاز : "في الشطوط تفيأت ، كنت أجسّ الدقائق ، أمخض ثدي القفار / سرت أمضى من السهم أمضى / عقرت الحصى والغبار / كانت الأرض أضيق من ظل رمحي - متّ / سمعت العقارب كيف تضيء ، هديت القطا في المجاهل ، متّ / تلبدّت بالأرض أكثر صبراً من الأرض - متّ / انكببت على كاهل الريح ، صليّت وشوشت حتى الحجار". يمكن النظر ، من هذه الزاوية ، إلى أن هذا العمل قد شكّل في تجربة أدونيس مفترق طرق : فتحت له القصيدة طريق الشعر الكبير ، آثر هو (عن ضعف أم انعدام صدق؟ لاأهمية لسؤال كهذا في المقاربة النقدية التي نقيمها هنا) ، ألاّ ينتهجها ، مفضّلا الرجوع إلى بذخه اللفظي وألعابه اللغوية. يمكن كذلك أن نجد في قصيدة لاحقة لأدونيس ، متضمنّة في "كتاب المطابقات" ، كشفاً (غير واعٍ) عن نوعية المقاربة التي يقيمها أدونيس في اتجاه السوّى. كتب فيها : "كيف أعطيك شكلا / أيهذا الصديق الذي لايزال يعاند ؟ / سميتك الشيء - قلت "امتكتك" لكنّك الآن تنفر واسمك ينفر / ماذا أسميك؟". مايدهش في هذه المقاربة ليس تصريحها بإفلات الآخر وعجزها عن القبض عليه (كانت ستنقذ نفسها كمقاربة شعرية لو اكتفت بذلك) ، وإنما التصريح بتشييئه ، وتوهمّ امتلاكه. استراتيجية مكرٍ وسوء طوية لايقدر هذا "الصديق" إزاءهما إلاّ أن ينفر ويتمرّد.

- وهو ، تاسعاً ، شعر الإتكاء على التهويل الذي يتوهم نفسه تخييلاً. وهنا أيضاً يبرز فقر مقاربة السوى والعالم ، لأن فقر الخيال فقر تجربة

أساساً ، وانعدام الفنطاسية قصور في الوعي التراجيديّ وغياب لعمل كل دعابة أو سخرية. يبرز هذا التهويل أولاً في ماكتبه أدونيس عن مدائن الغزالي: "مدائن الغزالي / صحراء من سعالي / تغول ، أو من قصب السّعال"، وهكذا طوال صفحات. وهو يبرز ، خصوصاً ، في "تحوّلات العاشق" التي يطيب للبعض أن يرى فيها قصيدة كبيرة في الحب (لم نجد نحن فيها حبّا قط !)." - ماذا رأيت؟ - فارساً يقول : لاتريدين شيئا إلاّ كان. أخذت قمحا فبذرته ، وقلت له إطلع فطلع ، قلت انحصد فحصد، قلت انفرك ففرك ، قلت انطحن فطحن، قلت انخبز فخبز. فلما رأيت أني لا أريد شيئا إلا كان، خفت واستيقظت وكنت على وسادتي." بالإضافة إلى كون جميع حركيات الصياغة منتحلة هنا بكاملها من كتابة النفّري و "عروض" نثره الداخلية ، فأنت لا ترى إلاّ تصريحاً ، عبر الحلم، ومن خلال صور "إعجازية" أو "سحرية"، بالقدرة الكلية للحبّ، وليس في هذا أي جديد. وتزداد الأمور سوءاً في المقاطع الموجهة للإيحاء بالرهبة : "ونظرت مصعوقاً : طفلة تبكي، تقول هذا أبي ثم أشارت إلى الثعبان فولىّ هاربا". ليس الإحساس بالخوف هو ما ينبثق من المناخ المجترح في القصيدة ، وإنما عجز الشاعر عن إحداث "خارق" حقيقي والذهاب في حسّ العجيبة إلى ما يتعدى حدود مخاوف الطفل من سباعٍ جائبة ومن تهديد سعالي وثعابين. شاعر ما أسهل خوفه !

"شعريــة" سيــاحـــة :

- هو، عاشراً، شعر سياحة. سياحة بمعنى الإنزلاق على سطح العالم بدل اختراق سطوح ظواهره والإمعان في استنطاق علاماته. يبرز هذا بخاصة في مطولات أدونيس اللاحقة لأسفاره. أسفار تدوم أحياناً أسبوعاً أو أقل يطلع بعدها بقراءة واسعة لمدينة. لعلّنا نعرف اليوم انطولوجية الشعر الرحّال. يسافر المتنبي عبر شعب" بوان" ليجد فيه إطلالة على معاناته الجوانية ، وحمّاه الخاصة. والسيّاب، المريض ، عبر مدن أوربا ليبتكر "ترنيمات" بالغة الوجازة تلخص ألمه كلّه : "كسيح ، كسيح / وما من مسيح". ويسافر نرڤال أوريلكه ، ليكتشفا ، عبرتعدديّة الخارج ، بضع منافذإلى داخلية إشكالية. " أسفار ربما كان المرء يهرب فيها من ذاته ليقى... ذاته" ، كما كتب صلاح ستيتية بصدد نرڤال في الشرق. لدى أدونيس كمسافر لاتجد (ولك أن ترجع إلى النصوص) سوى الأواليتين التاليتين : يمطرك أولاً ، وحتى الملل ، بكل ما هو شائع عن

المدينة المعنية من كليشيات حياتية أو نصية . ويدفع ،ثانيا ، بحضوره ، بما هو شرقيّ (عندما يتعلق الأمر بمدينة غربية) ، أو بما هو أدونيس (عندما يتعلق بمدينة عربية). حضور مخلّص ، يتقدّم بمحاباة ذاتية تدفع ، في آن ، إلى السخط والملل والإبتسام.

بدأ شعر أدونيس السياحيّ بـ "قبر من أجل نيويورك" (1971). هنا تكرّ مسبحة الكليشيات والجمل الجاهزة بلغة ولاأكثر بيانية : "سوق العبيد من كل جنس. بشر يحيون كالنباتات في الحدائق الزجاجية. بائسون غير منظورين يتغلغلون كالغبار في نسيج الفضاء" ، "امرأة تتقدم وراء كلبها المسرج كالحصان ، للكلب خطوات الملك" ، "هارلم (...) أعرف حقدك ، أعرف خبزه الطيب" ، "نيويورك : تتكىء على عكاز الشيخوخة وتتنزه في حدائق الذاكرة، والأشياء كلها تميل إلى الزهر المصنوع ".

ومادام الأمر يتعلق بمدينة أمريكية - وأية مدينة ! - فلا بد من أن يقدم التحية لوالت ويتمان. ألم يفعل ذلك لوركا هو الآخر في "شاعر في نيويورك" وليوبولد سيدار سنغور في "إلى نيويورك" ، هذين العملين اللذين يلقيان بظلهما الساحق على هذه المطولة الأدونيسيّة دون أن ينقذاها مع ذلك؟ كتب لوركا : "مامن لحظة ياوالت ويتمان ، أيها الشيخ الجميل / لم أر فيها لحيتك الملآى بالفراشات " [3]. وكتب أدونيس : " وولت ويتمان ، ألمح رسائل إليك تتطاير في شوارع منهاتن". لكن بدل أن يجابه أدونيس نيويورك بحقيقته الداخلية كشاعر غريب متوحد ، كما فعل لوركا ، أو بعبقرية الإيقاع الإفريقيّ كما فعل سنغور في رائعة : " إلى نيويورك " [4] :

"هو ذا زمن العلامات والحسابات
نيويورك ! هو ذا زمن النرجين والزوفاء
يكفي أن تسمعي أبواق الله ، قلبك ينبض بإيقاع الدم دمك
رأيت في هارلم طنينَ صخبٍ ألوانٍ احتفالية وروائح لهّابة
- هي ساعة شرب الشاي لدى مسلّم المستحضرات الصيدلانية
رأيت عيد الليل يتهيأ لدى فرار النهار. أعلن أن الليل أكثر حقيقية من النهار.

---

3. فيديريكو غارثيا لوركا ، "شاعر في نيويورك" ، "نشيد إلى والت ويتمان".
4. ليوبولد سيدار سنغور : إلى نيويورك " ، أعماله الشعرية طبعة "لوسوي" ، باريس ، 1964

إنها الساعة الصافية حيث في الشوارع يجعل الله حياة ماقبل الذاكرة تتفتّح

جميع العناصر البرمائية المشعة كشموس.

هارلم هارلم ! هو ذا مارأيت في هارلم هارلم !

نسيم قمحيّ أخضر ينبجس من البلاط المحروث بالأقدام العارية للراقصين في

أرداف وموجاتِ حرير ونهودٍ رماحيّة ، وباليهاتِ نيلوفرٍ وأقنعةٍ خلأبة

عند أقدام خيول الشرطة ، "منغا" الحبّ تتدحرج من بيوت الدعارة

ورأيت طوال الأرصفة ، جداول من "الروم" الأبيض جداول من حليب أسود في ضباب اللفافات الأزرق .

رأيت السماءَ تغيم المساءَ في أزهار قطن وأجنحة ملائكة وقلنسوات سَحَرة.

اسمعي يانيويورك ! آه فلتسمعي صوتك الفحولي ، النحاسي ، صوتك المزماريّ المرنّ ، الإنحصار المسدود لدموعك يسقط في خثارات دمٍ كبيرة .

اسمعي في البعيد قلبك الليليّ ينبض ، إيقاع الطبل ودمه ، طبلٌ دمٌ وطبل."

... نقول ، بدل أن يجابهها بالذاتية الفاعلة كلوركا ، أو بخصيصة الإيقاع الإفريقي كسنغور ، فإن أدونيس يجابهها بوجوده الكليشي كشرقيّ جبّار ، متكبّر : "تفتّتيّ يا تماثيل الحرية ، أيتها المسامير المغروسة في الصدور بحكمة تقلّد حكمة الورد. الريح تهبّ ثانية من الشرق ، تقتلع الخيام وناطحات السحاب". وفي لفتة من الغضب ، يرتد أدونيس إلى شرقه العربيّ ، ويمدّه بدرس بليغ في الكلمة - الفعل : "إبحث عن الفعل ماتت الكلمة" ، يقول آخرون "الكلمة ماتت لأن ألسنتكم تركت عادة الكلام إلى عادة المومأة. الكلمة؟ تريدون أن تكتشفوا نارها؟ إذن ، اكتبوا". ثم ، وقد بلغت شهوة التصريح أوجهها ، يرتد أدونيس إلى واقعه اليومي البيروتيّ، فيؤسطره (من الأسطورة) : أتوزع بين الأشرفية ومكتبة رأس بيروت ، بين زهرة الإحسان ومطبعة حايك وكمال ، حيث تتحول الكتابة إلى نخلة والنخلة إلى يمامة ، حيث تتناسل "ألف ليلة وليلة"."

هذه الأوليات نفسها تجدها بعدما يقرب من عشرين سنة في قصيدته السياحية عن باريس "شهوة تتقدّم خرائط المادة". يغترف أولاً ، بكاريكاتورية، مايقدمه له "الشارع" من معيش عادي : "في أورلي يبدو العالم الثالث فيلاً أعرج" ، "ماهذه النساء ، ماهذه الكتب؟" ، "أوه - كلبة السيدة تتبوّل على رأس الأنفاليد" ، "أوه كلب السيدة يزرق على مخدة قوس النصر". ثم يعود إلى نزعته المعهودة في المصالحة ، ويحلم بالجمع بين نيتشة والغزالي ، هيغو وشعراء الجاهلية ، ويطرح من جديد تساؤلات نرجسية من قبيل : "كيف أزيّن للغزالي أن ينوّر عقله بضوء نيتشه؟" ، وكيف أصالح إذن ، بين رماد باريس وشمسنا التي تقطر دماء؟" و"ينبغي أن يتعود شاعر الغرب هو أيضا أن يبكي على الطلل ، وأن يكتب على الرمل." (!)

مرة أخرى لاتجد هنا الدعابة المخلّصة ، كما لدى أبولينير ، ولا البساطة الآسرّة في تناول الوقائع على نحو تتحكم به ابتسامة صاحية ، كما فعل سندرارس في قطاره السيبيريّ وسواه ، ولا ماتجده من نظر ثاقب وانثيال داخلي لدى قدامى رحالة العرب ، من إبن بطوطة إلى إبن جبير .

الأمر نفسه في سياحيات أدونيس في المدن العربية. هنا تختلط كليشيّات الواقع بكليشّيّات التراث ، وتعوم القاهرة وصنعاء ومراكش وفاس وطنجة في غبار الشواهد التراثيّة غير المستدخلة في توظيف ذاتي من لدن هذا الذي يسافر والذي يفترض به أنه يرى. نعم ، غبار التفاصيل اليومية غير الدالّة بالضرورة.

في "مراكش / فاس والفضاء ينسج التأويل" تتقدم طنجة : "بين الصياغين" و "طريق المسيحين" أقاليم تسوّل تتجمهر فيها أمجاد عمائم وقناديل..." و"أنت تدخل إلى مراكش في حاشية توابع الشجروالعشب تحييّك طلائع النخيل..."ثمّ الأسئلة : "ماذا يقول ماسح الأحذية لهذا القفطان المذهّب؟ وماذا يوسوس بائع اللبن لتلك الناطحة من الإسمنت". وخصوصاً السؤال الخطير: هل بدأ العالم هل يبدأ / لنقول أنه ينتهي؟ / وأنت أيّها الإيقاع المتكبر، تواضَعْ ، / هل يمكن العالم حقاً / أن يدخل إلى بيت اللغة؟". دعوة إلى التواضع تجرّ وراءها أبّهة قرون ، فراغيّة. في " المهد" تتقدم عدن وصنعاء : "وأخذت عدن تتراءى قصيدة لم تكتب / وكان رامبو قد حاول - استخرج حبرا آخر من كيميائها ، لكن خانته كيمياء العصر" و"صنعاء ، †-نوافذ بلطف الطفولة /

ممرّات كأنّها الكتابة وبين الخطّ والخطّ فواصل وحركات توشوش" ، و"حقّ العشرين بعشرة ، يابلاش يا بلا ش / يكرّر طفل نداءته". وللقبسة حقوقها أيضاً : "تطاول الليل علينا **دمّون/ دمّون** إنّا معشرٌ يمانون..."

وفي "أحلم وأطيع أية الشمس" تتقدم القاهرة وسط موكب الأسئلة الكليشيّة : "لمَ يجلس خان الخليلي على مقعد واحد مع الحلم؟ / ومالسقوف الخشب في شارع الجمالية وشارع الدرب الأحمر / يكاد أن يغلبها النعاس؟" والتاريخ : "إترك لإيزيس أن تفتح قميصك أيها الوقت ، اترك لأصابعها أن ترتق هواءك ..." "والسلام لهيليوبوليس الكتاب الجامعة الأب" و ، "من أبي الهول : أنصت في الجسد الواحد إلى تشاؤم الرأس وتفاؤل القلب."

على أن هذه المشاهد التاريخية تنتظر من يبعثها ، ومشاهد البؤس اليومي تأمل من يفجّرها. هنا تجد أنويّة أدونيس فرصتها لدخول كاسر. بنفاجة مابعدها نفاجة . في المغرب : "أدونيس ، إنها اللحظة إياها تتسرب إليه ، وترفع أحزانه جبالاً. يتدوّر على حناياه وينكسر في زحام يتهودج أعراساً أعراسا" ، "- ماذا ستفعل أي الشعر ، مابذارك الجديد؟ في بلدان تزدهي بجدبها ، في لغات تفرز الأوبئة ... هل يكفي أن تتطوفن و أن تتبركن ؟ إذن ، قل أنا الطاغية وأعلن جمهورية الدم ؟ "وفي اليمن : "قال أنسلخ من أنقاضي وأرمي نردي النبي ، - "عليّ أحمد سعيد إسم يمني" ، سمعت هذا مراراً ، والنقش الذي بقي من قصر غمدان يعرف رسمي (....) هكذا أتكلم بطريقة تجسد أصدقائي شعراء الجاهلية (أقصد شعراء البصيرة والهيام والرغبة)". وفي القاهرة : "من هذا الغامض الذي أعرفه (...) من الحروف السرية التي تتناثر بين جابر عصفور وأدونيس ، من الصخب الذي يتصاعد في الميادين (...) أبتكر قميصاً آخر ليوسف وامرأة العزيز ، وأضيفه لجسد التحولّ". ولعشّاق الغرائبية الخالصة ، نترك أخيراً من قصيدة القاهرة هاتين العجيبتين : "كلام / ينزل على ناقة من النور / من ثقل الكلام يتدلى بطن الناقة حتى يلامس الأرض / أركب ياعسل / خذ نسراً أو بطّاً وديكاً وطاووساً / قطّعها وخلّطها / واجعل في كل ناحية جزءاً من هذا الخليط واترك مناقيرها بين أصابعك / ادعُ كلاً فيها باسمه وضع أمامه حبّا وماء / انظر ها هي الأجزاء تتطاير بعضها إلى بعض والأبدان تستوي ..."

- هو ، أخيراً ، شعرالإتكاء على عناصر وحركيات غير شعرية أو متشبهّة بالشعر ، كلما ضعف عند الشاعر مدّ الشعر. أهم هذه العناصر ، التي تبلغ في بعض اللحظات حدود الإرتداد عن مثالها الفنّي المتشبّه بالحداثة ، يمكن أن نذكر :

- تعداد الأقنعة في محاولة لحجب فراغ الأنا وانعدام الذاتية. هكذا نرى في "مهيار" و"كتاب التحوّلات ..." و"المسرح والمرايا" إلى الشاعر وهو يتماهى مع وجوه ميثولوجية وأسطورية بمثل تعدّد واختلاف المسيح والحسين وعمر وبلال الحبشيّ والغزاليّ وأدونيس وفاوست وسيزيف وزرادشت والحلاج ، إلخ... ذكر الناقد الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا في مقالة ممتازة كرّسها لنقد "المسرح والمرايا" وسابقاته : "أن تكون هؤلاء جميعاً فأنت لست أيّاً منهم". [5] ونقول نحن إنك إذ تكون جميع الناس ، فأنت لست أحدا .

- بلاغة التفخيم أو تفخيم البلاغة ، بهما تتحول القصيدة إلى مسرح للنفاجة يكفي أن "تنزّه" فوقه نظرة هي على شيء من السخرية النقدية حتى ينهار ، بجميع ركائزه ومراياه : " ليس صوتي إلها / ليس صوتي نبيا / صوتي النار والنفير / صوتي الصاعق المزلزل والفاتح المغير" ، "أنا ساعة الهتك العظيم" ، " أنا = أنا".

- تقريرية اللغة أو بيانيتها السياسية أو الصحفية (وهذا عنصر يشكل والسابق معكوساً متناظراً. ترى هذا في الأعمال الأخيرة خصوصاً ، وقبلها في الشعر النثري : "قلت أغري بيروت." إبحث عن الفعل. ماتت الكلمة" يقول آخرون. ماتت الكلمة لأن ألسنتكم تركت عادة الكلام إلى عادة الموماة. الكلمة تريدون أن تكتشفوا نارها ؟ إذن اكتبوا."

- اللعب الشكلّي أو الخطّي الذي لايضيف شيئاً إلى التجديدات المحقّقة على أيدي الدادائيين وأبولونير لطبوغرافية القصيدة ، بل إنه ليقصر عنها أولاً ، ولاتجد له تبريراً داخلياً في طبيعة تجربته الشعرية ثانياً. والأنموذج الفاضح يتمثل هنا ، بالطبع ، في "مفرد بصيغة الجمع " ، حيث يستعير الشاعر رموزالرياضيات والهندسة : "أنا = أنا" ، "طعام لايدخل المعدة / لايعود إلى الفم. يبقى بين الحلقوم ⇔ والمعدة" إلخ... من هذا أيضاً لجوؤه إلى

5. جبرا إبراهيم جبرا : "التناقضات في : "المسرح المرايا" ، "شعر" ، العدد 29 خريف 1968.

التعداد الحسابيّ ، كما في " قبر من أجل نيويورك " : "1 - في تلك الناحية حفلة جاز" 2 - في هذا البيت شخص لايملك غير الحبر ، 3 - في هذه الشجرة عصفور يغنّي". تعدادية توهم بالتعدد حيثما لاتسود سوى رؤية خارجية ، خطيّة .

- وهناك ، أخيراً ، عنصر الإرتداد ، وهو يمثل المخرج الأخير المتروك للشاعر عندما يريد أن يتدخل شعرياً بأيّ ثمن كان. يرتدّ إلى شعر المناسبة في أكثر صيغه اضمحلالاً وعتقاً. فحين عاد إلى قريته الولادية "قصّابين" في 1975 ، بعد غياب يزيد على خمس عشرة سنة ، عودة تصادفت ورحيل أحد أعلامها الدينيين ، الشيخ علي حيدر ، أنشأ أدونيس في رثائه قصيدة "عصماء" أثارت خيبة مستمعية من شبان القرية المتعلمين الذين كانوا ينتظرون منه درساً في التحديث حقيقياً :

"شمسان شمسك لم تغرب وشمس أبي
هما فضائي فضـاء السبق والغلَبِ
حـملـتُ سرّ كـمـا نمـشـي معـاً وعـلـى
آثـارنـا مـثــل نـور الآيـةِ العَجَـبِ
تغيب كالشمس غابت كي تـعـود غــداً
وتـلـتـقـي كـلـقـاء الهُدْبِ بالهُـدبِ"

إن الشاعر الذي كتب في خاتمة "مفرد بصيغة الجمع" ، ضمن ماندعوه بمقاربة الغازي للغة (حيثما تكون هذه المقاربة لدى يوحنا الصليب وسواه ، بل لدى كل مبدعٍ كبير ، مقاربة توسّل والتماس ، فالشاعر هو أبداً خادم اللغة وليس سيداً لها) تقول كتب : "أيتها الأبجدية البائسة بماذا أستطيع أن أحمّلك / وأية غابة أزرع بك؟" [6] ، هذا الشاعر هو نفسه القادر على الرجوع بهذه اللغة إلى أكثر "تجلياتها" فراغاً وتمحّلاً. ومن هذا المنظور الجمالي أو من هذه الخيانة لكل منظور جماليّ ، يجب النظر إلى قصيدته في الثورة الإيرانية أوّل قيامها : لقد كتب :

"أفق ثورة ، والطغاة شتات
كيف أروي لإيران حبّي

6. "مفرد بصيغة الجمع" ، دار العودة - بيروت ، ط ب ت ، ص 35.

والذي في زفيري
والذي في شهيقي تعجز عن قوله الكلمات ؟

سأغنّي لقُمٍّ لكي تتحولّ في صَبواتي
نارَ عصفٍ ، تطوّف حول الخليج
وأقول المدى والنشيج
أرضيَ العربية هارعدُها يتعالى
صاعدا خالقا ،
وحريقا
يرسم المشرق الجديد ، ويستشرف الطريقا

شعب إيران يكتب للشرق فاتحة الممكنات
شعب إيران يكتب للغرب وجهك ياغرب مات ،
شعب إيران شرق تأصل في أرضنا ونبيّ
إنه رفضنا المؤسّس ، ميثاقنا العربيّ".

إننا حتى إذا ماأخذنا بـ : "أغاني مهيار الدمشقي "كشعر ممتاز (وهي في رأينا تشبّه بالشعر الفلسفيّ وليس أكثر) ، فلانملك ، مع هذه القصيدة إلى إيران ، إلاّ أن نحس بأننا بعيدون غاية البعد عن " فنّية" مهيار. وإذا مانظرتم إلى فصل الإنتحال ، ومن بعده إلى فصل الممارسة غير المسؤولة للترجمة ، ومن بعدهما إلى بعض عناصر السلوك الشخصيّ والخطاب الإعلامي - الذاتي ، فلعلكم ستتفقون معنا أن هذا المثال لشاعر لااحترام لديه لمعايير الفن واللغة والمصداقية الشخصية والتجربة الشعرية بما هي تجربة وجودٍ في العالم ، نقول إن هذا المثال يجب ألا يشيع وألاّ يتكرر ، ولايمكن بأية حالٍ الدفاع عنه أبدا. لنأتِ الآن إلى تملّي النصوص وقراءة الشواهد .

كاظم جهاد
باريس ربيع 1990

القســـم الأول

أدونيس منتحلا

"السرقـة هي معـكـوس الانتـحـال ، الاستنسـاخ ، التقليـدوالنسج على منوال [الآخرين]".

جيل دولوز.

"السرقة الخلاقة للخائن ، ضدّ انتحالات الغشّاش".

جيل دولوز.

"ولتجلسوه على مصطبة وتشيروا إليه بالأصبع وتقولوا للمارّة :هو من فعل هذا".

حكم عربي قديم في شأن النحّالين من الكتّاب.

الفصل الأول

في الإنتحال الفكري

(هايدغر - باث - ستيتية - ديسبانيا/ بونو).

ثمة نادرة بصدد أدونيس شائعة لدى المهتمين بالشعر العربيّ مفادها أن الرجل طالما "يعيد طبخ" مالغيره. تلخّص هذه الصيغة بالطبع ما يقعون عليه في شعره ، هنا وهناك ، من أصداء لأعمال الآخرين ، يُعيد هو "معالجتها" أو يذيبها في نسيج لغته. بحسب التحديد العلميّ الذي سنعود إليه ، تدخل هذه الأصداء في عداد *السرقة*. لكنّ هناك ، في أذهان الكثيرين منهم أيضاً ، جملاً كاملة مأخوذة عن الآخرين بالحرف الواحد أي : *منحولة*. هذه الجمل ، التي يقدم لك كل واحد من متتبعي الشاعر عدداً منها ، هي الخيط الموصل إلى انتحالات أدونيس الكبرى ، التي سنقدم ، فيما يلي ، نماذج منها. فهل من بأس في أن نبدأ ببعض هذه الجمل والفقرات الجزئية ؟

تنبغي الإشارة بادئ ذي بدء إلى أن عملية الإنتحال هذه تتبع أواليات عديدة. فصاحبنا ينتحل من القراءة مثلما ينتحل عبر السمع. من الأباعد مثلما من الأقارب. ممن لا يشير إليهم في عمله قط ، مثلما ممن يرجع إلى أعمالهم أحيانا. خليط متعدد العناصر والمصادر هو هذا العمل.

هكذا ، مثلاً ، سلّم كاتب هذه السطور أدونيس ترجمة للفصل الأول من الكتاب الشهير للشاعر المكسيكي أوكتافيو باث : "القوس والقيثارة". يحمل الفَصل عنوان : "القصيدة". وصار متفقاً على أن تنشر الترجمة في "مواقف" في العدد المهيأ للصدور في الأشهر الثلاثة أو الأربعة التالية للتسليم ، من هذه المجلة الفصلية (ولقد نشرت بالفعل في العدد 44 شتاء 1982 بتأخر عام ونيّف ، وهذه مسألة مألوفة في هذه المجلة المتقطعة الصدور ، بفعل ظروف الحرب الأهلية اللبنانية أولاً ، وعزوف الناشرين والقراء عنها في ما بعد). ولكن بعد تسلمّ أدونيس الترجمة بثلاثة أسابيع ، وقعَت بين يديّ مقالته الأسبوعية

المنشورة يومذاك في "النهار العربي والدولي" (العدد (190) 28 كانون الأول / ديسمبر 1980). وإذا بي أعثر فيها على أكثر من صدى أكيد وقول منحول من النص المذكور.

هكذا يسعى الشاعر المكسيكي إلى إثبات أن اشتراك شاعرين أو مبدعين في حقبة أو مدرسة ، لا يوحد بينهما بالضرورة شعريّاً. لقد كتب :

"إن كل إبداع شعري هو وحدة كافية لذاتها. الجزء هو الكلّ. كل قصيدة فريدة هي شيء غير قابل للإختزال ولا للتكرار [...] على هذا النحو نجدنا محمولين إلى موافقة أورتيغا إي غاسيت القول إنه لاشئ يجيز لنا أن نمنح التسمية نفسها لأشياء هي بمثل اختلاف سونيتات كيڤيدو وحكايات لافونتين و"النشيد الروحاني" ليوحنا الصليب".

وفي مكان أبعد ، يقرر باث أن الآثار الفريدة "ليس تقبل التقليد" ، وأن المبدع الكبير إنما "يتخطى حدود لغته ". فيكتب أدونيس في الشهر نفسه الذي تلقى فيه ترجمة هذا النص :

"أن يكون شاعران ، مثلاً ، من هذه "المدرسة الشعرية" أو تلك ، أمر لايعني بالضرورة أن بينهما ، على الصعيد الإبداعيّ ، مشتركاً شعرياً (...) وسرّ الإبداع الشعري (والفني بعامّة) هو في أن "الشكل" الفني يحوّل الجزء إلى كلّ (...) هذا مما يؤكد على أن "الشكل الشعريّ لشعر الشاعر ليس إلا "شكله" الخاص به ، وحده : أعني أنه لا يصحّ ، لايمكن أن يكون مشتركا. الإشتراك (...) يعني حتماً التقليد ...".

ربّما قال قائل أن الشّبه ينحصر هنا في عموميات. فلنواصل. هوذا الشاعر المكسيكي يسبغ صفة "الشعر" بما هو "تحويل للغة" على مبتكرات أخرى سوى القصيدة :

"إن آثاراً أخرى تتقاسم والقصيدة هذه الطبيعة الفريدة التي لاتقبل التكرار : اللوحات، التماثيل ، السوناتات [الموسيقية] ، الرقصات ، والأنصاب التذكارية (...) إن لوحة ، ومنحوتة ، ورقصة ، هي ، على شاكلتها الخاصة ، قصائد [...] إن الحجر لينتصر في التمثال ، وفي الدرج ينحطّ. يتألق اللون في اللوحة ، وحركة الجسم في الرقص. أي أن المادة ، المقموعة أو المشوّهة في الأداة الإستعمالية ، تستعيد إشعاعها في العمل الفني...".

ويكتب أدونيس : "... إن الشكل "الفني" يحوّل الجزء الى كلّ ، ويجعل المنتهي لا منتهياً ، والمتغير مستمراً : القصيدة ، اللوحة ، المنحوتة ، القطعة الموسيقية. فهذه ، كموجودات ، "محدّدة" ، "منتهية" ، لكنها ، كإبداع، لا تستنفذ : حية أبداً ، مشعّة أبدا".

هذه "التلاقيات" كلها حدثت في مقالة لأدونيس لا تتعدى ستمائة كلمة. وفي الفترة نفسها بالذات ، كان أدونيس يعمل على ترجمة قصيدة مطوّلة للشاعر اللبناني بالفرنسية صلاح ستيتية (صدرت الترجمة عن "دار الآداب" ببيروت في 1983 تحت عنوان "الوجود الدمية"). وكان كاتب هذه السطور قد أودع عند أدونيس ترجمة لمجموعة من كتابات ستيتية النثرية (صدر بعضها بعد ذلك في "مواقف" و بعض آخر في "الكرمل" ، وربما صدرت عما قريب في كتاب). وإلى جانب هذه الترجمات ، كان أودع عنده ترجمة (عن الفرنسية، ولذا قام بسحبها فيما بعد) لنص هايدغر : "هولدرلين وجوهر الشعر". صدّر أدونيس ترجمته لستيتية بمقدمة في شعره. وهنا أيضاً وقفنا ذاهلين أمام جمل مأخوذة بكاملها عن ستيتية والفيلسوف الألمانيّ بلا أدنى إشارة إلى مصادرها. معروف أن هايدغر يكتب هذه الدراسة بكاملها ليقرّر في ختامها أن عمل الشعر يقوم على "التسمية" وأن "الشعر ليس تعبيراً بل هو تأسيس" [1] ، وإذا بأدونيس يقرّر ، منذ أول فقرة ، وكأن الشيء من "عنديّاته" أن صلاح ستيتية يصدر "في شعره عن حدس يرى أن اللغة بدئية ، كأنما هي قبل الأشياء ، أعني أنها لا "تعمل" ، وإنما تسمي" ، ليعود ويقرر في نهاية الفقرة الأولى نفسها : "فليس الشعر تعبيراً ، إنه تأسيس" [2]. بلا إحالة ولا إشارات إلى أي مصدر.

معروفة أيضاً لقرّاء صلاح ستيتية تأكيداته المتتالية على أن الصحراء تطبع "ساكنها" بميل إلى التجريد ، وكيف أن العربيّ يظل ينتقل في العالم حاملاً معه "نخلة مجردة وظامئة" (كناية عن القصيدة) ، وكيف أن حدسه يعمل على" استحضار صورة الغائب عبر استنطاق الأثر" . معروف أيضاً ما كتبه في مواضع عديدة عن "مركزية القبلة [3] وعموديتها في الفضاء الإسلامي المبعثر" ، وكيف أن الشعر العربي القديم نفسه هو "تتابع أبيات مفصولة ،

---

1. راجع "هولدرلين وجوهر الشعر"لمارتن هايدغر ، ترجمة هنري كوربان ، في "مقاربة هولدرلين" ، غاليمار ، باريس 1973.
2. مقدمة أدونيس لـ "الوجود الدمية" لصلاح ستيتية ، دار الآداب ، بيروت ، 1983.
3. راجع لستيتية : "أور في الشعر" ص 75، وكذلك "حَمَلة النار" ص 18 ومايليها ، على التوالي ، منشورات "ستوك" ، 1980 و"غاليمار" ، باريس ، 1972.

كأنها سلسلة أعمدة." وإذا بأدونيس يكتب في المقدمة نفسها، بلاإشارة ولا إحالة أن "الحدس الإسلاميّ - العربي للغة والعالم هو ، جوهرياً ، حدس تجريد" (ص 7) ، وأن الأشياء المادية فوضى تشوش وزوال. رماد مبعثر.من هذا الرماد يلتقط التجريد إشارة النار. "(ص 18) ، وأن في العمل الفنّي العربي "أعمدة هي الأبيات ، متساوية الأبعاد لا مركز لها ، وإنما لها إتجاه : ما تعنيه. البيت في القصيدة الجاهلية عمود ، والقصيدة تتابع أعمدة". وفي هذه الرؤية الفنية يقف "الجامع" : "أعمدة لا مركز لها تتمحور حوله ، متساوية الأبعاد ، تتجه نحو *القبلة*، وتنطلق المئذنة من الأرض لكي تعلو في رقة وشفافية حتى لتكاد تختلط بأثير السماء" (ص 10).

كان ، كذلك ، كافياً أن يطلع أدونيس على مقالة صديقه وصديقنا الكاتب التونسي بالفرنسية عبد الوهاب المؤدّب عن الثقافة المغاربية ، المنشورة في عدد "الأزمنة الحديثة" الواسع الإنتشار المخصص للمغرب الكبير ، التي يقرر فيها أن التقسيم إلى شرق وغرب إنما هو تقسيم ميتافيزيقيّ محض ، وأن كل شرقٍ يتضمن بالضرورة غربه ، وكل غربٍ شرقه ، كان يكفي أدونيس الإطلاع على هذه المقالة حتى يقيم على فكرتها الأساسية هذه ، بلا إحالة أيضاً ولا نسبة ، كامل خاتمة كتابه في "الشعرية العربية" ، الذي صدر بالفرنسية عن منشورات "سندباد" وبالعربية عن "دار الآداب" ببيروت.

إذا كنا نسوق هنا بعض الأمثلة التي وقفنا عليها مباشرة ، عبر تجربة شخصية في الإحتكاك بالرجل ، فمن المؤكد أن لكلّ ممن تعاونوا معه من مترجمين وباحثين أن يقدّم "حصاده" في هذا المجال وشواهده. هذا مثال أسوقه عن الذاكرة. يليه آخر أفظع. ففي إحدى المرات التي جاء فيها أدونيس من بيروت في زيارة قصيرة لباريس ، قدّم له مترجم لمحمد أركون ترجمة لمقال جديد لهذا المفكر. ولدى سؤال أدونيس المترجم عن فحوى المقال ، أفاده الأخير بأن الأمر يتعلق خصوصاً بالدعوة إلى التمييز بين "الحقيقة العلمية" للشيء وما يدعوه علماء الإجتماع بـ "حقيقته الإجرائية". من العبث التوجه باللوم مثلاً للباحث والمفكر العربي لاهتمامه بالدين والأساطير وسواها من أمور لم يعد العلم ليقرّها ولكنها ما تزال "تحرّك" الناس في بلادنا العربية وتتمتع بوجود إجرائي كبير. وإذا بأدونيس يفاجئنا ، بعد هذا اللقاء بأسابيع قليلة ، بافتتاحية لـ " مواقف" (العدد 43 - خريف 1981) ، كتب فيها مستهدفاً من يلومون المفكر (وأدونيس ... مفكّر !) على اهتمامه بالدين : "ومع ذلك يقول لك

بعضهم هامساً : "ليس الدين إلاّ وهما". لكن هذا الوهم ، كما أجيب هؤلاء ، هو الذي يحرك الإنسان العربيّ - المسلم ، وهو مصدر فكره وقيمه وسلوكه ، وهو ، إلى ذلك يقينه المطلق ، ورجاؤه الكامل". ويواصل : "وسواءً أنكرت المذاهب الإيديولوجية و المادية أو العقلانية ، هذا الوحي - "الوهم" ، أم لا ، فهذا أمر لا قيمة له ، مادام هذا "الوهم" يفعل في نفوس المؤمنين به وعقولهم كأنه الحقيقة الوحيدة ، الأولى والأخيرة. بعبارة ثانية ، إن "بطلانه" أو "لاعلميّته" أو كونه "انعكاسًا" لواقع مادي، تفسيرات لا تغير من الأمر شيئاً ، بل لا تجدي شيئاً خصوصاً على الصعيد العملي. الأساسي إذن هو تحليل هذا "الوهم" ، ودراسة وظيفته في النفس والعقل والحياة" (ص 7). تذكرتم هنا ولا شك ، فكرة أركون. لكن بين اقتضاب الأخير ، الذي يبين عن المفارقة بمصطلحين (الحقيقة الغيبية للدين وحقيقته الإجرائية) وبين هذا التلافظ الأدونيسي ، كم من مسافة ؟

سيكون في مقدورنا الذهاب أبعد في إيراد مثل هذه الإنتحالات الموجزة وزيادة التمثيل عليها. ولقد قام بالفعل ناقد سوري وقدّم في أحد أعداد "الأسبوع الأدبي" الدمشقية للأعوام الأخيرة [4] كشفاً واسعاً ومدهشاً يريك فيه أن جميع "أحكام" أدونيس النقدية وآراءه في الشعر وتنظيراته للحداثة ، آتية، بلا إسناد كالعادة ، من كتابات رامبو وبريتون وباث وريشاردز وآخرين. على أننا لا نجد مايدعو للإستغراق في لعبة التمثيل على انتحالات صاحبنا الجزئية هذه ، على طرافتها وعلى ما فيها من إمتاع. يكفي أن نقدم للقارئ ، كمسك ختام لهذا الفصل ، انتحال أدونيس لمقاله صحفية كاملة لجيرار بونو ، أحد كتاب "النوڤيل أوبسرفاتور" ، يعرض فيها أفكار عالم الفيزياء المشهور برنارديسبانيا. لقد هالنا أولاً ، أنا وأصدقاء ، ما وجدناه في مقالة أدونيس من شبَه بهذه المقالة. وإذا بالشَّبه يُعرب، بعدُ التمحيص ، عن كونه تطابقاً :

---

4. كان عدد من الزملاء قد اطلعوا في الحقيقة على هذه المقالة في أحد أعداد هذه الصحيفة ، المتوفرة يومذاك في مكتبة "معهد العالم العربي في باريس. وإذ ذهبنا مؤخرا لمراجعتها ، وجدنا إسم الصحيفة ماثلا في سجل محتويات المكتبة ، إلا أن جميع أعدادها ، لجميع السنوات ، قد اختفت من المكتبة على نحو ملغز. سؤال مطروح ضمن المسار المتاهي لممارسة انتحالية تظل أغلب عناصرها رهينة انكشاف متدرج.

"نص" أدونيس [6]	النص الأصلي لجيرار بونو [5]
أدونيس الفيزياء تعلّم الشعر	**Gérard Bonnot** **Les incertitudes de Bernard d'Espagnat** ET SI L'ATOME N'EXISTAIT PAS ? Il y a ceux qui ne jurent que par la science et prétendent tout expliquer, la nature, la vie, la conscience, par des combinaisons d'atomes et de molécules. Il y a ceux qui se moquent de la science et se cramponnent à la foi du charbonnier. Professeur de physique théorique à l'Université de Paris-Orsay, Bernard d'Espagnat récuse les uns et les autres. il vient de publier un ivre, "Une incertaine réalité", pour montrer que l'étude des atomes conduit au contraire tout droit à Dieu (1). Remarquez, il ne dit pas Dieu. Il s'en garde bien. "*Je me méfie de ces mots trop chargés d'hsitoire et de passions que chacun entend à sa manière,* explique t-il. *Le Dieu de Voltaire n'est ni celui du Vicaire savoyard ni celui d'Abraham, d'Isaac et de Jacob."* Il préfère parler de l'Etre, de la réalité qui se cache derrière les aparences. Et il ne dit pas non plus les atomes. Parce que, pour

5. Nouvel Observateur, 7 - 3 Février1986.

6. مجلة "الكفاح العربي"، بيروت، العدد 400، 15 مارس (آذار) 1986.

ملاحظات	نص بونو بترجمتنا
فقرات أهملها أدونيس	جيراربونو شكوك برنارديسبانيا : وإذا لم تكن الذرات موجودة ؟ [7] هناك من لايحلفون إلا بالعلم ويزعمون تفسير كل شيء ، الطبيعة والحياة والوعي بتركّبات ذرات وجزيئات. وهناك من يستخفّون بالعلم ويتشبّثون بإيمان الإنسان الساذج. أما برنار ديسبانيا ، أستاذ الفيزياء النظرية في جامعة باريس - أورسي ، فيفنّد كلا الطرفين. وهو قد نشر مؤخراً كتاباً عنوانه : "واقع احتمالي" ليرينا أن دراسة الذرات تقود ، بالعكس ، إلى الله مباشرة". (1) لاحظوا أنه لا يقول : الله. بل هو يحترس من هذا تماماً. لقد كتب : *"إنني لأحترس من هذه المفردات المحمّلة بالتاريخ وبالأهواء بإفراط ، والتي يفهمها كل على شاكلته. ليس إله فولتير هو نفسه إله راهب ساقوا ، ولا إله إبراهيم وإسحق ويعقوب"*. يفضّل ديسبانيا الكلام عن الوجود ، والواقع المحتجب وراء الظواهر. كذلك فهو لا يقول: ذرات ، ذلك أن الذرات

7. "النوفيل أوبسرفاتور" ، باريس 7-13 شباط / فبراير 1986.

نص "أدونيس"	النص الأصلي لجيرار بونو
	lui, les atomes n'existent pas. Du moins pas dans le sens où nous admettons qu'une table, ou la Terre, existe. Paradoxe ? Sans aucun doute. Mais Bernard d'Espagnat estime qu'on n'y échappe pas, qu'il n'y a pas moyen d'inter préter autrement les résultats de la physique contemporaine. Car il n'est pas de ces aimables rêveurs qui, sous prétexte de ménager la chèvre positiviste et le chou du spiritualisme, sont prêts à malmener les faits. Homme de science il s'est voulu, lorsque, dédaignant l'argent et les honneurs, il a choisi, à la sortie de l'Ecole polytechnique, de se consacrer à la recherche. Et homme de science il entend rester: *"Si, demain, une découverte inattendue condamnait mes idées, je n'hésiterais pas. Entre mes convictions et la science, entre l'intuition et la raison, je choisirais toujours la raison."* Il a étudié la physique à Paris auprès de Louis de Broglie, à Chicago auprès d'Enrico Fermi, à Copenhague auprès de Niels Bohr, trois des pères fondateurs de la théorie atomique. Il a travaillé au Centre européen de

ملاحظات	نص بونو بترجمتنا
فقرات أهملها أدونيس	ليست في نظره بالموجودة. على الأقل ، ليس بالمعنى الذي نقبل بموجبه بوجود *الطاولة* أو *الأرض*. مفارقة ؟ ليس في هذا من ريب . ولكنّ برنار ديسبانيايعتبر أن من غير الممكن الإفلات منها ، أي المفارقة ، وأن من المتعذّر تأويل نتائج الفيزياء المعاصرة على نحو آخر. إنه ليس من أولئك الحالمين اللطفاء ، المتأهبين لقسر الوقائع بحجة مراعاة "ماعز" الوضعيين أو "خسّ" الروحانيين. لقد اختار أن يكون رجل علم ، إذ إزدرى المال والتكريمات ، وقرّر ، لدى التخرّج في المدرسة "البوليتكنية" ، أن يتفرغ للبحث. وإنه لمصمم على أن يبقى رجل علم. *"لو جاء اكتشاف غير متوقع ليدين غداً أفكاري ، فلن أتردّد قطّ بين قناعاتي والعلم ، بين الحدس والعقل. إنني سأختار العقل أبدا"*. درس ديسبانيا الفيزياء في باريس على لوي دوبروغلي ، وفي شيكاغو على أنريكو فيرمي ، وفي كوبنهاغن على نيلس بوهر ، وهم ثلاثة من الآباء المؤسسين للنظرية الذرية. واشتغل في المركز الأوروبي

"نص" أدونيس	النص الأصلي لجيرار بونو
- 1 - "كنت ، في البدء ، مقتنعاً كمثل معظم العلماء ، أن العلم يصف الواقع كما هو. كان للوضعية وللمادية في نظري صفات اليقين الذي لايمكن دحضه. وكانت هذه هي الأفكار السائدة ، وقد تحتم علي ، لكي أتخلص منها ، أن أعود إلى أسس الفيزياء". في هذه العودة يدعو صاحب هذا الكلام القارىء إلى أن يفكر في مالا يمكن تصوره ، وأن يتصور ما لا يمكن التفكير فيه ، كما يعبّر. وعلى هذا يدعوه إلى أن يطرح معه هذا السؤال البسيط : ما الذي يجعلنا نؤمن ، مثلا ، بأن هذا المقعد الذي نجلس عليه ، فيما نقرأ هذه المجلة ، موجوداً وجوداً واقعياً ، موضوعياً ، مستقلاً عنا ؟ والجواب ، البسيط هو أيضاً ، أن ايماننا هذا نتيجة لملاحظتنا الدائمة،	Recherches nucléaires, à Genève, et aujourd'hui, à 64 ans, il dirige le Laboratoire de Physique théorique et des Particules élémentaires d'Orsay. Il est discret, affable, réservé. "*Je n'exalte pas toute découverte pour elle-même,* dit-il en souriant. *Je n'ai pas l'attitude exclusive du pionnier. Je suis tout autant un homme de synthèse."* Il a eu du mal et il ne s'en cache pas." *Au départ, j'étais convaincu, comme la plupart des scientifiques, que la science décrit la réalité telle qu'elle est,* raconte-t-il. *Positivisme et matérialisme avaient à mes yeux les couleurs de l'irréfutable. C'était des idées reçues, mais, pour m'en dégager, il m'a fallu remonter jusqu'aux fondements de la physique."* D'où la force singulière de son livre. Il ne cherche pas à impressionner le lecteur. Il se contente de le mettre en présence des faits, de les examiner avec lui. Pour l'obliger, peu à peu, de malentendus dissipés en objections réfutées, à envisager, avec lui, l'inconcevable, à imaginer l'impensable. Qu'est-ce qui nous pousse à croire qu'une table, par exemple, a une existence réelle, qui ne dépend pas de nous ? Le

ملاحظات	نص بونو بترجمتنا
فقرة أهملها أدونيس	للأبحاث النووية في جنيف ، واليوم ، في سنيّه الأربع والستين ، يدير مختبر الفيزياء النظرية والجزيئات الأولية في أورسي. كتوم ، دمث ، ومتحفظ. مبتسماً يقول : "*إنني لا أعظّم كل اكتشاف لذاته. ليس لديّ الموقف الحصريّ للرائد. أنا بالقدر نفسه رجل خلاصة (أو تركيبة)*".
بداية الانتحال (يجاري أدونيس بونو ، فيستشهد مثله بد يسبانيا ، ثم يشرع بانتحال كلامه.)	واجهَ صعوبات جمّة ، لا يخفيها. كتب : "*كنت في البداية مقتنعاً ، شأن أغلب العلماء ، بأن العلم يصف الواقع كما هو. كان للوضعية والمادية في نظري صفات اليقين الذي لا يُدحض. كانت هذه أفكاراً سائدة ، وللتحرّر منها كان عليّ أن أرجع صعداً إلى أسس الفيزياء*". من هنا القوة الفريدة لكتابه. لا يسعى إلى إدهاش القارىء. يكتفي بوضعه أمام الحقائق ، وبتفحصها وإياه. حتى يحمله ، رويداً رويداً ، من إساءات فهم بُدّدت إلى اعتراضات دُحضت ، يحمله على التفكير معه بما لا يمكن تصوّره و "تصورّ ما يتعذر التفكير به".

"نص" أدونيس	النص الأصلي لجيرار بونو
المتواصلة أن هذا المقعد موجود بشكل دائم متواصل ، في جميع الأوقات والحالات ، ليلاً نهاراً ، وسواء جلسنا عليه أم لم نجلس ، وسواء كنا حاضرين إلى جواره أو غائبين عنه. فهو موجود في معزل عنا، وجودا قائما بذاته.	fait de la retrouver chaque matin à l'endroit où nous l'avons laissée la veille. Le fait de savoir qu'elle est toujours là, même quand nous sommes absents, et que s'il nous prenait fantaisie de nous lever la nuit pour vérifier, nous pourrions le constater.
- 2 - للجزيئات الذرية التي يتكوّن منها هذا المقعد، وتتكون منها الموجودات، الوجود نفسه الذي يتصف به المقعد. لكن مع هذا الفارق: لكي نحدد الوضع الدقيق ، في الزمان والمكان، الذي يشغله شيءمادي كالمقعد ، نستخدم معادلات الميكانيكا. لكن هذه المعادلات لا تنطبق على الجزيئات الذرية ، وهي لذلك لا تقدر أن تصفها أو تقيسها لكي تحدد وضعها. لذلك لا بد ، لتحقيق هذه الغاية ، من أن نستخدم معادلات أخرى يشكل مجموعها ما يسمى بالميكانيكا الكوانتية (أي الحركية - الطاقية ، أو الموجية ، كما يترجمها بعضهم ، أحيانا). ولهذا الميكانيكا منطق خاص : فالشيء المادي ، بوصفه مؤلفاً من جزيئات ذرية لا تشغل وضعاً محدداً في الزمان والمكان ، إلا لحظة يقاس هذا	A première vue, le raisonnement vaut aussi pour les particules atomiques. Si nous faisons correctement nos calculs, nous sommes assurés de les trouver là où nous les attendons. Dans tous les cas, sans exception. Comme la table. Seulement il y a une différence, Pour déterminer la position exacte, dans l'espace et dans le temps, d'un objet comme la table, on se sert des équations de la mécanique. Or ces équations -ne s'appliquent pas aux phénomènes atomiques. Pour décrire le comportement d'une particule, il faut utiliser d'autres équations, dont l'ensemble forme ce qu'on appelle la mécanique quantique. Et la mécanique quantique a une logique qui lui est propre. Pour elle, un objet n'occupe une position déterminée dans l'espace et dans le temps qu'au moment précis où l'on mesure cette position. Et parce qu'on la mesure. Si vous cherchez à savoir

ملاحظات	نص بونو بترجمتنا
	ما الذي يدفعنا ، مثلاً ، إلى الاعتقاد بأن طاولة ً تتمتع بوجود فعلي ، مستقل عنها ؟ حقيقة أننا نعثر عليها كل صباح في المكان الذي تركناها فيه البارحة. حقيقة معرفتنا بأنها هنا دائماً ، حتى عندما نغيب ، وأننا ، إذا ما عنٌ لنا أن ننهض في الليل لنتحقق من الأمر فسيمكننا ذلك. للوهلة الأولى ، يصحّ هذا التفكير على الجزئيات الذريّة أيضاً. فإذا ما نحن أعملنا حسابنا ، فسنكون موقنين من العثور عليها حيث ننتظرها في جميع الأحوال ، ومن دون استثناء. كالطاولة. سوى أن ثمة فرقاً. فلتحديد موضع شيء كالطاولة ، في المكان والزمان ، نستعين نحن بمعادلات الميكانيكا. الحال إنّ هذه المعادلات لا تنطبق على ظواهر الذرّة. فلوصف سلوك جزيء ذريّ ، ينبغي أن نرجع إلى معادلات أخرى ، يسمّى مجموعها بالميكانيكا الكوانتية. وللميكانيكا الكوانتية منطق خاص : فبموجبها ، لايحتل شيء موقعا محدداً في الفضاء والزمن إلا في اللحظة المحددة التي نقيس فيها هذا الموقع. ولأننا نقيسه. إنكم إذا ما

"نص" أدونيس	النص الأصلي لجيرار بونو
الوضع ، ولأننا نقيسه. ذلك أننا إذا أردنا أن نعرف مكان الجزيء بين قياسين ، فسنكون عاجزين عن العثور عليه ، بل سنكون مضطرين إلى القول: هذا الجزيء "موجود" ، لكن في لا مكان ! والسبب هو أن الجزيء لا يوجد إلا حين نلاحظ وجوده ، ولاننا نلاحظه : لا يوجد إلا لمن يلاحظه ، وبسبب منه - على العكس من وجود المقعد ، فهو لغير من يلاحظه أيضاً ، وليس موجوداً بسبب من يلاحظه ، وحده.	où se trouve votre particule entre deux mesures, non seulement vous êtes incapable de la retrouver mais la mécanique quantique vous oblige à dire qu'en toute rigueur elle n'est plus nulle part. A la différence de la table, elle n'existe, en tant qu'objet singulier, qu'autant que nous constatons son existence. Et parce que nous la constatons. Elle n'existe que pour nous. Et à cause de nous.
- 3 - بدت هذه النتائج غريبة ، للوهلة الأولى. رفض أينشتاين ، مثلا ، أن يقبلها - وكان يقول : أن للجزئيات وجوداً واقعياً كوجود الشيء المادي - المقعد ، أو غيره وإذا كنا عاجزين عن البرهنة على ذلك ، فلأننا نجهل خواص هذه الجزئيات ، أو بعضها.	La chose vous paraît bizarre ? Rassurez-vous, elle a paru très bizarre à quelques-uns des plus grands esprits de ce siècle. Einstein n'a jamais accepté les conclusions de la mécanique quantique. Il tenait que les particules ont une existence aussi réelle que la table. Et si nous ne sommes pas capables de le prouver, c'est tout simplement parce que nous ignorons certaines de leurs propriétés.
غير أن هذا العلم (الميكانيكا الكوانتية) يؤكد أن الجزيئات الذرية لا توجد إلا للفيزيائي الذي يقيسها ، وأنها حين تقاس ، لا تبدو أشياء ذات وجود محدد كمثل بقية الأشياء المادية. إنها جزيئات يؤثر بعضها في	On a imaginé des expériences très sophistiquées, des circonstances tout à fait improbables, pour tenter de départager les deux thèses. Jusqu'à présent, souligne avec force Bernard d'Espagnat, la

ملاحظات	نص بونو بترجمتنا
	حاولتم معرفة أين يقيم الجزيء الذي هو ضالتكم بين عمليتي قياس ، فلن تكونوا عاجزين عن العثور عليه فحسب ، بل إن الميكانيكا الكوانتية تجبركم ، أيضاً ، على التسليم بكامل الصرامة بأنه لم يعد موجوداً في أي مكان. أنه خلافاً للطاولة ، ليس موجوداً كشيء فريد إلا بالقدر الذي نلاحظ فيه وجوده. ولإننا نلاحظه. إنه ليس موجوداً إلا في نظرنا. وبسببٍ منا. أترون في الأمر عجباً ؟ ينبغي أن نتظامن ، فهو قد بدا بالغ الغرابة حتى لبعض أكبر عقول هذا العصر. إن إنشتاين أبداً لم يقبل بنتائج المياكانيكا الكوانتية. كان مصرّاً على أن الجزيئات تتمتع بوجود هو بمثل فعليّة الطاولة. وإذا كنا عاجزين عن إثبات ذلك ، فببساطة لأننا نجهل بعض خصائصها. لقد فُكّر بتجارب بالغة التعقيد وظروف شديدة اللا-احتمال للحسم بين الأطروحتين. يؤكد برنار ديسبانا ، وبقوّة ، على أن الميكانيكا الكوانتية كانت لها حتّى الآن الكلمة الأخيرة دائماً. ولكن هذه الكلمة الأخيرة ما تزال أكثر فرادة مما كان

النص الأصلي لجيرار بونو	"نص" أدونيس
mécanique quantique a toujours eu le dernier mot. Mais ce dernier mot est encore plus singulier qu'on ne l'avait envisagé. Non seulement les particules n'existent que pour le physicien qui les mesure, mais, même quand on les mesure, elles ne se comportent pas tout à fait comme de véritables objets. Elles interagissent les unes sur les autres. A distance et instantanément, sans qu'il soit possible de distinguer un avant et un après. Comme s'il y avait entre elles "transmission de pensée", comme si elle s'étaient affranchies des servitudes de l'espace et du temps. Ou comme si elles n'avaient pas d'existence indépendante. comme si elles faisaient partie d'un tout. C'est ce qu'on appelle la non-séparabilité, que Bernard d'Espagnat considère aujourd'hui comme démontrée. Conclusion : ces particules, qu'on a baptisées élémentaires parce qu'on croyait qu'elles allaient nous livrer le secret de l'Univers, n'ont pas d'existence réelle. Elles n'en ont que l'apparence. La réalité qui se cache derrière ces apparences échappe à l'espace et au temps. En bon français, elle est éternelle. Comme Dieu ou comme les vérités mathématiques.	بعض ، عن بعد ، وفي تواقت ، دون أن نقدر على أن نميز بين البادىء منها والتالي : كما لو أن بينها تخاطراً ، أو كما لو أنها تخلصت من قيود الزمان والمكان ، وعبوديتهما ، أو كما لو أنها جزء من كل ، وليس لها وجود مستقل - وهذا ما يسمى بـ "عدم القابلية على الإنفصال". - 4 - ماذا نستنتج من ذلك ؟ الجواب هو أن هذه الجزيئات العنصرية (الأولية ، الأساسية) ، كما تسمى من حيث أنها تنطوي ، كما يُظنّ على سر الكون . ليس لها "وجود" ، كما نقول أن للمقعد أو لغيره من الأشياء المادية وجوداً. يا للتناقض : ما يمكن أن يكشف عن سر الوجود ليس "موجودا". أو ليس له من الوجود غير "المظهر" - أو له نوع خاص من الوجود لا تنطبق عليه صفات الوجود في الأشياء المادية. أهو ، إذن ، وجود "روحي" ، أو "ميتافيزيقي" ، أو "إلهي" ؟ في كل حال : هناك واقع وراء ذلك المظهر يفلت من حدود الزمان والمكان ، ولهذا يمكن القول عن هذه الجزيئات أنها أبدية ، خالدة وكمثل

ملاحظات	نص بونو بترجمتنا
	يُتَصور. فلا حسب ليست الجزيئات موجودة إلاّفي نظر عالم الفيزياء الذي يقوم بقياسها بل إنّ هذه الجزيئات ، حتى في الوقت الذي تقاس فيه ، لا تتصرف كأشياء فعلية تماماً. إن بعضها يؤثّر على بعض. من على مسافة ، وفي تزامن، من دون أن يمكن التمييز بين بادىء فيها أوتالٍ. كما لو كان بينها تخاطر، وكما لو أنها تحررت من عبودية الزمان والمكان. أو كما لو لم يكن لها وجود مستقل ، كما لو كانت تشكل جزءاً من كلّ. هذا ما يدعى بعدم القابلية على الإنفصال ، الذي يعتبره برنار ديسبانيا شيئاً اليوم مُثْبتاً.
	الخلاصة : إن هذه الجزيئات التي دُعيت بالأولية لأنه كان يسود الإعتقاد بأنها ستسلمنا سرّ الكون ، لاتتمتع بوجود فعليّ. ليس لديها سوى ظاهر وجود. أما الواقع المتخفي وراء هذه المظاهر فهو يفلت من الفضاء و الزمان. بالقول الفصيح ، هو أزلي. كاللّه ، أو كالحقائق الرياضية.
	تبقى الطاولة. كيف يمكن أن توجد مادامت مكوّنة من ذرات ، *والذرات من جزيئات غير موجودة* ؟ يجيب ديسبانيا بأن *"الطاولة ليست*

النص الأصلي لجيرار بونو	"نص" أدونيس
Reste la table. Comment peut-elle exister, puisqu'elle est composée d'atomes, et les atomes de particules qui n'existent pas ? *"La table n'existe pas non plus,* répond d'Espagnat. *Elle fait partie, elle aussi, du monde des apparences. Notre cerveau découpe la réalité en objets, les situe dans le temps et l'espace, de la même façon que nos instruments isolent les particules. La seule différence est que nous pouvons toujours débrancher nos instruments, tandis que nous ne pouvons échapper aux images que nous impose notre cerveau. Il est le produit de l'évolution, il est organisé pour répondre aux besoins de l'espèce."*	الحقائق السماوية ، أو كمثل الحقائق الرياضية. - 5 - لكن ، كيف يمكن أن يوجد المقعد مادام مكوّناً من جزيئات أو ذرات غير "موجودة" ؟ والجواب هو أن المقعد غير موجود - أيضاً ، فهو كذلك جزء من عالم الظواهر ، وتفسير ذلك أن الدماغ الإنساني يجزىء الكون إلى أشياء مادية ، ويموضعها في الزمان والمكان، بالطريقة ذاتها التي تستخدم في ما يتعلق بفصل أو عزل الجزئيات الذرية ، والفرق الوحيد هو أننا نقدر دائماً أن نفصل بين أدواتنا وهذه الجزئيات ، في حين أننا لا نقدر أن نتخلص من صور الأشياء، التي يفرضها علينا دماغنا، فهو نتاج التطور، وهو منظم بطريقة دقيقة لكي يلبي حاجات النوع البشري. (*)
Le scientisme prétend réduire la pensée au fonctionnement du cerveau, la vie aux manifestations du code génétique, les propriétés de la matière au jeu des particules atomiques. *"En un sens il a raison, dit Bernard d'Espagnat. Il y a là un enchaînement qui est indiscutable. Mais la physique moderne nous enseigne q'uil faut refermer la chaîne sur elle-même. Car les particules n'existent que parce que nous les pensons. C'est un cercle. On peut le parcourir dans les deux sens. Mais il ne*	

نص بونو بترجمتنا	ملاحظات
هي الأخرى موجودة. هي الأخرى تشكل جزءاً من عالم ظاهرية .إنّ دماغنا يقطّع الواقع إلى أشياء ، يموضعها في الزمن والفضاء على النحو ذاته الذي تعزل به أدواتنا الجزيئات. الفارق الوحيد هو أننا نقدر دائما أن نوقف أدواتنا ، على حين لا نقدر أن نفلت من الصور التي يفرضها علينا دماغنا. فالأخير نتاج التطور ، وهو منظم بحيث يلبّي حاجات النوع البشري".	(*) يلاحظ القارىء أن أدونيس ينتحل هنا قبسةً من ديسبانيا ويذيبها في كلامه المنحول من بونو. انتحال من القوة الثانية.
تزعم [النزعة] العلموية اختزال الفكر إلى عمل الدماغ ، والحياة إلى تجليات القانون الوارثيّ ، وخصائص المادة إلى لعب الجزيئات الذرية. كتب برنار ديسبانيا : *"وهي، أي العلموية ، محققة ، بمعنى ما. إن هنا ترابطاً ليس يقبل النقاش. إلا أن الفيزياء الحديثة تعلمنا أنه ينبغي أن تنغلق السلسلة على ذاتها. ذلك أن الجزيئات ليست موجودة إلا لأننا نعتقد بذلك. هذه حلقة. يمكن أن نجتازها في الإتجاهين. ولكنها لن تسلمنا أبداً سوى مظاهر. على حين يقبع الواقع في محلٍّ آخر : أبعد".*	فقرات أهملها أدونيس

نص "أدونيس"	النص الأصلي لجيرار بونو
- 6 - يمكن الإنسان أن يكتفي من الوجود بظواهره ، دون الإهتمام بما وراءها - بالوجود "الحقيقي" ، بحجة أن الوصول إليه متعذّر ، وهذا ما يقوله رجال العلم. وبعضهم يسخر ممن يحاول أن يتجاوز الظواهر - أي أن يتجاوز "اللاوجود" ، بشهادة العلم ذاته ، إلى "الوجود". غير أن معرفة هذا "الوجود" ليست ممتنعة علينا ، كلياً. والعلم نفسه على الأقل في جانبه الفيزيائي - الكوانتي ، يؤكد ذلك ، ربما لن نقدر أن نرى حقيقة هذا الوجود ، وجهاً لوجه ، فهي ستبقى احتمالية - كما لو أنها وراء حجاب ، كما يقول رجال الضفة الثانية - " العلم الالهي". وإذا كنا نعرف أن العلم محدود ، ولا سيطرة له إلا على ما يجري في الزمان والمكان ، فإننا نعرف أيضا ، بقوة هذا العلم نفسه وبكشوفاته ذاتها ، أن الوجود الذي يكمن وراء الظواهر ، والذي هو الوجود الحق ، يتجاوز الزمان والمكان، وأن الإنسان اليوم مدفوع بالعلم نفسه ، هذه المرة ،	*nous livrera jamais que des apparences. La réalité est ailleurs. Au delà."* On peut évidemment se contenter de tourner en rond dans le cercle des apparences, sans se soucier de la réalité en soi, de l'Etre, puisqu'il nous est de toute façon inaccessible. Spontané-ment, c'est l'attitude qu'adoptent en général les hommes de science. Mais Bernard d'Espagnat n'est pas d'accord. Il est convaincu, lui, que la connaissance de l'Etre ne nous est pas totalement interdite.N'est-ce pas la science elle-même , et la plus avancée de toutes les sciences, la physique théorique, qui nous apprend à faire le départ entre les apparences et la réalité ? Certes, nous ne pourrons jamais contempler cette réalité face à face. Elle restera toujours pour nous "incertaine" et comme "voilée". la science n'a de prise que sur ce qui se déroule dans le temps, et l'espace. Or nous savons maintenant que le propre de l'Etre est justement de déborder le temps et l'espace. Néanmoins, le reflet que nous en donne la science, même s'il est déformé, n'a rien d'arbitraire.

ملاحظات	نص بونو بترجمتنا
	يمكن بالبداهة أن نكتفي بالدوران وسط حلقة المظاهر من دون أن نعنى بالواقع بذاته ، أو بالوجود ، مادام يظل يتعذر علينا أن ننفذ إليه في جميع الأحوال. هذا هو الموقف الذي يتخذه رجال العلم بعامة، عفوياً. ولكن برنار ديسبانيا لا يقبل به. إنه مقتنع بأن معرفة الوجود ليست ممنوعة علينا تماماً. أليس العلم نفسه، وأكثر جميع العلوم تقدّماً، عَنينا الفيزياء النظرية، هو الذي يعلّمنا الفصل بين المظاهر وبين الواقع؟ أكيد أننا أبداً لن نقدر أن نعاين هذا الواقع مواجهةً. إنه سيظل إلى الأبد بالنسبة "إلينا احتمالياً" ، "وشبه محتجب". ليس للعلم سيطرة إلا على ما يدور في الزمن والفضاء. الحال ، إننا نعرف الآن أن ما يميز الوجود هو أنه يفيض عن الفضاء والزمن. ومع هذا ، فإن الإنعكاس الذي يمنحنا عنه العلم ليس قطّ بالإعتباطي ، وإن يكن مشوّهاً. والدليل أننا لا نقوّل الطبيعة ما نريد. كمثل الأسطوانة التي تحتفظ في أخاديدها بالأثر الماديّ للموسيقى

"نص" أدونيس	النص الأصلي لجيرار بونو
وليس بالدين والنبوة ، إلى أن يكشف عن سر هذا الوجود. لماذا لا نصغي إذن إلى الدعوات والنداءات التي تجيئنا من تجارب أخرى - غير العلم و غير الدين ؟ تجارب أكثر مباشرة ، وأكثر حميمية ، و أكثر التصاقاً بنبض الحياة ؟ تجربة الفن - الشعر ، الموسيقى. تجربة الجمال ، تجربة الحب والرغبة ، تجربة التصوف ؟ - 7 - هذه الأسئلة الوجودية التي تطرحها الخصائص التي يتصف بها "وجود" الجزئيات الذرية ، بحثتها وتبحثها كتب علمية كثيرة ، بشكل أو آخر ، قليلا أو أكثر ، مداورة أو مباشرة. بين الكتب الأخيرة ، في هذا المجال ، كتاب صدر حديثاً ، للعالم الفرنسي الفيزيائي برنارد ديسبانيا ، بعنوان : "واقع احتمالي ، العالم الكوانتي - المعرفة والديمومة" ، وهو نفسه صاحب القول الذي يتصدر هذه الكلمة.	Et la preuve, on ne fait pas dire à la nature ce qu'on veut. Un peu comme le disque conserve dans ses sillons la trace matérielle de la musique entendue au concert, pour reprendre une comparaison empruntée au philosophe anglais Bertrand Russell. Faut-il aller plus loin ? Puisque la science nous permet d'entrevoire quelque chose de l'Etre, pourquoi d'âutres expériences, plus immédiates ou plus intimes, ne nous en révéleraient-elles pas, elles aussi, certains aspects ? Bernard d'Espagnat, qui se souvient que son père était peintre, évoque l'art, la musique, la poésie, le sentiment de la beauté, l'élan du désir. Mais autant il est ferme dans sa dénonciation du scientisme, autant, sur ce point, il se garde d'insister. *"C'est à chacun de découvrir son itinéraire personnel", explique-t-il.* Il sait combien les mots, en pareille matière, peuvent être trompeurs. Il se défie autant des vieilles théologies que des modernes gourous. Et il s'étonne quand certains de ses collègues physiciens prétendent retrouver dans leurs équations les leçons

ملاحظات	نص بونو بترجمتنا
	المسموعة في كونسيرت ، إذا ما أردنا استعارة تشبيه للفيلسوف الإنجليزي برتراند رسل. أينبغي الذهاب أبعد ؟ مادام العلم يمكّننا من أن نلمح شيئاً من الوجود ، فلماذا ستعجز تجارب أخرى أكثر مباشرة أو صميمية عن أن تكشف لنا عن بعض الجوانب هي أيضا ؟ إن برنار ديسبانيا ، الذي يتذكر أن والده كان رسّاماً ، يستحضر الفن ، والموسيقى ، والشعر ، والإحساس بالجمال ، واندفاعة الرغبة. ولكنه ، بقدر ما يكون صارماً في إدانته للعلموية ، فهو يحترز من الإلحاح على هذه النقطة. يوضّح : *"لكلّ أن يكتشف مساره الشخصي"*.
فقرات أهملها أدونيس	عارف هو كم تقدر الكلمات ، في ميدان كهذا ، أن تخدع. وهو يرتاب من اللاهوتيات العتيقة بقدر ارتيابه من "المعلمين الروحيين" الحديثين. و يعرب عن اندهاشه كلمّا زعم بعض زملاته من الفيزيائيين العثور في معادلاتهم على تعاليم روحانيات الهند و الشرق الأقصى. هو ، بالعكس ، مقتنع بأن العلم ، في عقلانيته العنيدة ، إنما يشكل

"نص" أدونيس	النص الأصلي لجيرار بونو
	des mystiques indiennes ou extrême-orientales. Il est convaincu, au contraire, que la science, avec son rationalisme intransigeant, marque une étape décisive de l'histoire de la pensée et nous oblige à poser désormais les vieux problèmes en termes radicalement neufs. Mais aussi qu'elle nous oblige, aujord'hui, à les poser, ces vieux problèmes qu'on croyait dépassés. Et dans la bouche d'un homme qui parle au nom de la science, ce n'est pas la moindre nouveauté. (1) Bernard d'Espagnat. "Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée", Gauthier-Villars.

ملاحظات	نص بونو بترجمتنا
فقرات أهملها أدونيس	مرحلة حاسمة في تاريخ الفكر ويجبرنا ، من الآن فصاعداً ، على أن نطرح الأسئلة القديمة في مفردات جديدة جذريّاً. ولكن ، إذ يجبرنا على أن نطرح اليوم هذه الأسئلة القديمة التي كنّا حسبناها متخطاة ، وإذ يأتي هذا على لسان رجلٍ ينطق باسم العلم ، فليس هذا بأقل مصادر الجدّة أبداً. (1) Bernard d'Espagnat. "Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée", Gauthier-Villars.



الفصل الثاني

في الإنتحال الشعري

(بيرس ، النفري ، الأصمعي ، بولص ، إلخ...)
منصف الوهايبي في دراسة رائدة :
"التناصّ" وحدوده ، أو : تداخل نصّي أم انتحال ؟

"كلما ضاقت الرؤية اتسعت العبارة".

مع الاعتذار للنّفري

قبل أن نفتتح ملف انتحالات أدونيس الشعرية ، وقبل أن نمهّد لهذا بعرض ما كان للعرب من فلسفة في الإنتحال ومن نظرٍ فيه وتنظير، سنبدأ بنادرة دالّة.

ففي العام 1986 زار باريس الشاعر العراقيّ المغترب في الولايات المتحدة سرگون بولص. شاعر معروف بتجديده المشهود له في قصيدة النثر. وكانت قد جمعته بأدونيس صداقة تعود إلى ما قبل عقدين من الزمان ، يوم حطّ الشاعر العراقي رحاله في العاصمة البيروتية ، قبل أن يتجه إلى أمريكا. ومن الأخيرة، بعث إلى أدونيس بما لا يقل عن ثلاث مجموعات شعرية ، على أمل المساعدة على نشرها في بيروت. ولم تظهر منها إلا بعض قصائد في "مواقف" [1]. لكن ليس هذا هو بيت القصيدة ، بل في القادم من الحكاية.

كنا في صحبة سرگون في إحدى المقاهي الباريسية لدى زيارته المذكورة. وإذا بأحد معارفه يخرج آخر مطوّلات أدونيس : "شهوة تتقدم خرائط المادة" ، كان مؤلفها قد كلّفه بطبعها على الآلة الكاتبة تمهيداً لإرسالها

---

1. بلغنا أن نفراً من الشعراء العراقيين الشبان المهاجرين إلى بيروت كانوا في أول الثمانينات يصرخون أمام منزل أدونيس ليلاً ، وقد هالهم حجب أعمال شاعرهم الأثير : "ماذا فعلت بسرگون بولص يا أدونيس؟". التحية هنا ، وفي ما وراء حدود النادرة ، الدالّة ، لهذا النوع من "النداءات" ، يطالب في الليل للقصيدة بكامل حضورها في العالم.

للنشر. عن فضول ، شرع سرگون بقراءتها. وإذا به يقف مبهوتاً أمامم مقطع مقطع منفرد في فضاء الصفحة جاء فيه :

"القصيدة
هي المقهى الوحيدة في العالم
التي يشرب فيها الشعراء
بالمجّان"

وعن الذاكرة ، استعاد أمامنا سرگون مقطعاً من شعره الذي كان أرسله إلى أدونيس من الولايات المتحدة ، يقول فيه :

"القصيدة
هي الحانة الوحيدة في البلد
التي يشرب فيها الشعراء
بالدَّين".

إن هذا المقطع ، مثلما يتضح فوراً لمتتبّعي شعر سرگون ، ينتمي إلى فئة من القطع الشعرية ذات المغزى السرديّ والطريف ، المقصود ، يدسّها سرگون في قصائده للدلالة على تجربة معيشة. وغيرةً منه على مقطعه الشعري، سارع سرگون إلى إضافته إلى مجموعة قصائد كانت مجلة "المقدمة" الثقافية تتهيأ لنشرها (وصدرت بالفعل في الشهر ذاته ، في عددها الخامس ، 1987). وعندما ظهرت مطوّلة أدونيس بعد فترة ، في مجلة "فكر وفن" الصادرة بالعربية في ألمانيا (الغربية) ، أولاً ، وبعد ذلك في كتاب عن منشورات "توبقال" ، فوجئنا بقيام أدونيس بحذف المقطع المذكور. حذف يؤكد انتحاله له من قبل عن سابق إصرار. يصدّق الحادث أو لايصدّقه من يشاء (وثمة عليه شهود) ، إلا أن العمل الذي كان مارسه عليه والذي سنقابله في مقاطع أخرى عديدة في هذا الفصل ، ليكشف عن كامل السلوكية الانتحالية لهذا الشاعر. (نمثّل على هذا السلوك بإيجاز ، وعلى نحو استباقيّ ، بتحويله بيت سرگون القائل في قصيدة له منشورة في "مواقف" في 1979 : "سكاكين تصعد إلى السماء" ، بكل ما فيه من عدوانية للبشر التراجيديين الباعثين بسهامهم إلى مقرّ الآلهة ، تحويله ، في "شهوة تتقدم خرائط المادة" ، إلى : "سكاكين تمطر من السماء "بكل ما في هذا من استكانة أمام البلوى ، وسالبيّة). نعود إلى فقرتنا السابقة. بتحويل أدونيس "الحانة" إلى "المقهى" ، و"البلد" إلى "العالم"

و "الشُرب بالدَّين" إلى "الشرب بالمجان" (!) ، فهو إنما جرّد المقطع من كل طرافته الأصلية المرتبطة بمحلّيته. وخصوصاً بتجربة في التردد على الحانات والإرتباط معها بعلاقات "تسليف" يومية يعرفها شعراء الشرق جيداً. يقوم أدونيس هنا ، كما في جميع انتحالاته تقريباً ، التي سيأتي بيان بأساسيّها بعد وهلة ، يقوم بتخفيف شحنة الأصل وتحريف معناها ، باقياً يرزح مع ذلك تحت وطأة إيقاعه. لأنه حتى إذا سلّم بعض القراء بأن مايمارسه أدونيس هنا يرتفع عن حدود التخفيف ، فهل يحسب أحد أن تغيير كلمة أو اثنتين في قصيدة يكفي لتحويل ملكيتها من الكاتب الأصلي إلى الكاتب المنتحِل ؟ وهل يعني هذا أن شاعراً ، أدونيس مثلاً ، في علاقته بالنص الأصلي ، حتى إذا كانت مصرَّحا بها - وهي هنا ليست كذلك - ، يكفيه إحداث بضع تغييرات طفيفة لينتقل بالكلام من مجال السلخ والسرقة والإنتزاع إلى مجال الإبداع ؟ هذه الأمور ليست بالسهولة التي يتصورها أدونيس والمدافعون عنه - وإن كانوا قلّة. إن أمور السرقة والإنتحال والتمييز بين النقل الجائز (مع أنه يعتبر مُشيناً ويقع في باب التأثر على الأقل ، إلا إذا كان هيّناً وبعيد الصلة بالنص الآخر بحيث يكون من قبيل "وقع الحافر على الحافر") وبين النقل المعدّ جرماً ، هذا كله لقي تنظيرات وتحديدات صارمة حاسمة من لدن علماء الأدب ونقاده من قدامى العرب. وللغربيين هم أيضاً معايير في هذا الميدان وقواعد وسنن.

المنصف الوهايبي : دراسة رائدة في الإنتحال

قبل أن نأتي إلى عرض هذه الأحكام والسنن ، ينبغي أن نمهّد لها بملحوظة طويلة نشير فيها إلى مصادر هذا الفصل ، وإلى تحوّل طرأ عليه في الطور الأخير من تحريره. كان كاتب هذه السطور عاقداً العزم ، في الواقع ، على الإكتفاء ، للتدليل على ترسّخ الإنتحال كممارسة لدى أدونيس ، بنماذجَ دالّة تتمثل في انتحاله مقالة بونو ، وعبارات هايدغر وباث وستيتيّة ، وللشكل الشعري لغيلفيك ، وخصوصاً لمقاطع ، ولحركية أو إيقاعية شعرية كاملة من كتابي "المواقف" و "المخاطبات" للمتصوف العربي محمد بن عبد الجبار النفّري. كان انتحال أدونيس من الكاتب الأخير قد أصبح شائعاً ، يذكره ، على سبيل التندّر ، غير واحد من العارفين بالأدب الصوفي ، وكشف عنه ، في الصحافة الأدبية ، غير كاتب [2] كان أصبح معروفا أيضاً أن لأدونيس

2. راجع مثلاً مقالة عادل عبد الله في أدونيس والنفري ، نشرتها صحيفة "الوطن" الكويتية ، ويذكرها الوهايبي في مواضع عديدة من بحثه.

انتحالات من شعر سان - جون بيرس ومن نثر العرب القدامى ، كتّاب التاريخ بخاصة ، وألمعهم معروفون يعدّون على أصابع اليد الواحدة. إلا أن الرغبة بدفع المقارنة بعيداً ، إذا كانت داعبت خاطرنا لفترة ، سرعان ما وجدت نفسها تتراجع أمام الإختيار الأخير الذي عزّزه لدينا غير باحث وأديب وصديق : الإكتفاء بنماذج معدودة دالّة والتأشير على نزوع وممارسة غير مشروعة بدل الإثقال على القارىء بوفرة من الأمثلة والتفاصيل. في هذه الأثناء بالضبط عرفنا بالبحث (الفذّ في جوانب عديدة ، وسنعود إلى هذا) الذي قدّمه الشاعر والناقد التونسيّ اللامع المنصف الوهايبي ونال عليه شهادة "التعمق في البحث" (تعادل شهادة دكتوراه الحلقة الثالثة أو السلك الثالث في فرنسا وسواها) ، من جامعة تونس 9 أفريل" في العام 1987 ، وكان قد أشرف على إعداده الأستاذ الناقد توفيق بكار. حمل البحث عنوان "الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس -قراءة تناصية". وإذا به يضيف ، إلى نماذج النفري المعروفة ، نماذج أخرى منتحلة من سان - جون بيرس والأصمعي وابن الأثير وآخرين. وهنا تردّدنا في استثمار معطيات هذا البحث القيّم والكاشف. فكان من الطبيعي انتظار صدوره في كتاب. إلا أن معرفتنا من كاتبه أنه يؤثر الإنتظار لتعميقه وبلورته والإفادة من الدراسات الصادرة حديثاً في موضوعته الأساسية : التداخل النصّي أو ، كما يدعوه هو ، "التناص" ، هذا كله اضطرّنا إلى اعتباره، في صيغته الحالية ، مصدراً مطروحاً للتداول شأن كل أطروحة جامعية ، مثلما هو معمول به في أوساط البحث في العالم كله ، إذ تعتبر الأطروحات والأبحاث الجامعية المناقَشة مصادر طبيعية للعمل الفكريّ. وقد "استسلمنا" إلى هذا الخيار مستأنسين بنسخة مهداة إلينا ببالغ الكرم من المؤلف نفسه. ولا نحسب أننا ، في هذا الفصل الذي نضيف فيه إلى الإنتحالات المعروفة سابقاً ، الإنتحالات الأساسية التي يكشف عنها الوهايبي ، لنصير بعد ذلك إلى مناقشتها مهتدين بتفكير العرب والغربيين ، وبمحاجات الوهايبي نفسه (ومن هنا إمضاؤنا على هذا الفصل والكتاب بمجمله بما هو *إعداد وتأليف*) ، مضيفين إليه من عنديّاتنا ، نقول لا نحسب أننا سنعرقل مسار هذا البحث الواسع والهامّ قط. ذلك أن الإنتحال كممارسة أدونيسية لا يشكل الاجزاءً من مساعيه وانجازاته. فهو يبحث ، من جهة ، في ظاهرة التناص بعامة لدى أدونيس (تأثره بنصوص الآخرين وإفادته منها بطرق ودرجات متفاوتة وأساليب عديدة). ومن جهة ثانية ، في تشكّل الجسد لدى أدونيس بين واقع واستيهام ، معايشة ذاتية واكتساب ثقافيّ. وهو هنا يتجاوز نص أدونيس ليقدم قراءة مثرية وممتعة

ومجددة في ما قد نتمكن من دعوته بـ "شعرية" الجسد في الآداب العربية والأجنبية ، قديمها والحديث. قراءة تمتزج فيها معرفة سيميولوجية يقظة باستقراء أنثروبولوجي متعمق. وهذا كله يجعلنا ننتظر ببالغ الشغف صدور هذه الدراسة التي تضيف إلى كل ما ذكرنا معرفة ممتازة بالتراث العربي وقديم شعر أهل الضادّ. الإعتراض الوحيد لدينا (وكتب لنا الأخ الوهايبي أن اعتراضاً مماثلاً قد عبّر عنه الأستاذ حمادي صمود لدى مناقشة الأطروحة) هو أنه يتناول السرقة والإنتحال لدى أدونيس ضمن ظواهر التناص ، وهما ليسا من التناص بما هو حوار مع النصوص يقر فيه المحاور بمصادره ، بل نوع من الطمس والإفادة "اللاغية" للأصل. بل قل هما الجانب المتطرف من التناص ، تحريفه ، دفعه إلى الحدود التي يتجاوز فيها كل شرعية وإبداعيّة ومصداقية ، فلا يعود تناصّاً قطّ.

أما وقد قلنا هذا ، فلنأت إلى الأحكام حول السرقة والإنتحال ، لننعطف بعدها إلى شواهد دالة من الإنتحال كما يمارسه أدونيس.

بين الإنتحال والتنافذات النصية (أو التناص)

لا حاجة للتذكير هنا بما يتحكّم بالأدب ، منذ أن كان ، وفي أي لغة، من "نصيّة مشتركة" (أو تناصيّة كما يترجم البعض : L'intertextualité). تنافذ أو تداخل نصّي يجعل كل كاتب مخترَقاً بعمل الكتّاب الآخرين ، على النحو الذي يجعل من جميع الكتب صياغات متواترة للكتاب المالارميّ الكبير، ويقرّبها ، جميعاً ، من مفهوم بورخس لـ "المكتبة الكونية". لا حاجة بنا للرجوع إلى كتابات دولوز ودريدا وبارت وجينيت وكريستيڤا ، وما أنشأوه حول التنافذ النصيّ ، على نحو يرونك فيه ، كما يفعل دولوز ، قرابات سرية وهي تجمع كلايست وكافكا وملڤيل وفيتز جيرالد. أو ، كما يفعل دريدا ، سرَياناً لتصورات بذاتها من أفلاطون حتى ستروس مروراً بروسو وهوسيرل. لا حاجة كذلك للتوقف من جديد عند مفهوم بارت عن "موت المؤلف" [3]، أو

---

3. كتب بارت : "هذا هو التناص : استحالة أن أعيش خارج النص غير المتناهي". ويستشهد الوهايبي (ص 99) بما كتبه بارت عن "موت المؤلف" : "... لقد مات المؤلف كمؤسسة أدبية : لقد اختفى شخصه الوجديّ ، والبيوغرافيّ (شخص السيرة الذاتية) ، إنه ، وقد استُلب ، لم يعد يتمتع على عمله بالأبوة الرائعة التي كان منوطاً بالتاريخ الأدبي ، والتعليم والرأي العام أن يَثبّتوا حكايتها ويجدّدوها". وفي رأينا أن الأستاذ الوهايبي إذ يكتب في المتن، معلّقاً، أن "إغفال إسم المؤلف شيء، وإغفال النوع الذي ينتسب إليه شيء آخر" ، يفارق نص بارت قليلاً ، فالأمر لا يتعلق لديه بإغفال إسم المؤلف وإنما بتجريد الأخير من كل سلطة نهائية في تأويل المكتوب.

تصور كريستيفا للتناصّ إذ كتبت أن "كل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى" [4]. لا حاجة أيضا للتذكير بمقاربة ميشيل سير التي يريك فيها مبدأ ديناميأً بذاته وهو يسري في اكتشاف فرويد لعمل اللاّشعور واختراع القارب البخاريّ وفهم ماركس لرأس المال. لا حاجة لاستعادة هذه الكتابات وسواها في التناص ، لأنها تنظّر بعمق وحيوية لظاهرة أصبحت معروفة ، ومعروفاً كذلك ما تنطوي عليه من عمل في تحويل النصوص المتبادل وتلاقحها المشترك ، على نحو لا يجعل النص الجديد مديناً للنصوص السابقة إلا بدَين الحوار والتفاعل والحفز المتبادل في مسار يدفع فيه كل نص ، إن كان خلاّقاً فعلاً ، النصوص الأخرى أبعد. لا حاجة أيضا لذلك ، لأن ما يهمّنا هنا هو الإنتحال ، وهو ظاهرة معقدة لا يمكن وضعها في باب "التناص" من دون قسر.

شأن "التناص" بمعناه الواسع ، لقي الإنتحال هو الآخر منظّريه ومقنّنيه قديماً وحديثًا. وبالإستناد إلى هذا الموروث المعياريّ والنظريّ الواسع ، يكون بالفعل ، وكما ذكّر به الوهايبيّ ، من العبث تقديم انتحالات شاعر ، أدونيس مثلاً ، من دون تحليلها وتأمّلها. في الفقرتين التاليتين ، سنعرض لنظريات السرقة والإنتحال كما تمّ تداولها لدى قدامى العرب وفي الأدب الفرنسي المعاصر، عبر حالتين بارزتين ، هما حالة المتنبي وحالة لوتر يامون. بعد هذا سنرى إن كان مراس أدونيس يدخل في باب التأثر السلبيّ بالنصوص أم في باب انتحالها العامد غير المبرّر.

بين المتنبّي وخصومه : تواتر البنيات

عرف العرب السرقة ونظّروا لها ، وقالوا فيها من طريف الكلام وجادّه الكثير ، الكثير. وهم يدعون نمطاً من السرقة بـ " تلفيق المعاني"، وهو عندهمنوع من السرقات المتدَحة. يتعلق الأمر هنا باستعارة شاعر ، بوعي منه أو بغير وعي ، لمعاني سبقه إليها آخرون ، يروح يذيبها في نصّه ، فكأنما هي من اختراعه. والمثال الأكثر شهرة على هذا هو ما أثير من سجالٍ حول شعر المتنبي وما ادّعى بعض النقاد أنه "ارتكبه" من سرقات. لنطرح بعضَ الأمثلة ، ولنتأملها قال المتنبي يمدح عبد الواحد بن العباس بن أبي الأصبع الكاتب ، ويعدّد مفاخره :

---

4. يوردها المنصف الوهايبي في المرجع السابق ذكره ، ص 30.

"وجرينَ مجرى الشمس في أفلاكها

فقطعنَ مغربها وجزْنَ المطلعا"

فذكّر النقاد بقول حبيب بن أوس الطائي (أبي تمام) :

"أمطلعَ الشمس تبغي أن تؤمّ بنا

فقلت كلاّ ولكن مطلع الجودِ"

وذكّر آخرون بقول علي بن الجهم :

"وسارت مسير الشمس في كل بلدةٍ

وهبت هبوب الريح في البرّ والبحرِ"

إن ما لم يلتفت إليه النقاد هنا هو أن ثابتة معينة تتكرر لدى الشعراء الثلاثة ، ثابتة ذهنية وبنية عقلية طالما دفعت العربي إلى اتخاد الطبيعة مرجعاً إساساً ، وحركية عناصرها أنموذجاً وقدوة. وفي ما خلا تشبيه سعة تحرك مفاخر الممدوح بسعة حركة الشمس ، كم يفصل بين الشعراء الثلاثة من أدائية معنوية وإيقاعية في آن معا ؟ وكم من فارق بين البيان وطبيعة التشبيه داخل وحدة المشبّه به نفسه (الشمس) ، بين المتنبي الذي تجوز لديه المفاخر كلاًّ من الشروق والغروب ، وأبي تمام الدي يرجّح مسعى صاحبه صوب مطلع الجود لا مطلع الشمس ، من حيث يشبّه ابن الجهم خصال ممدوحه الحميدة ومكارمه بالسير في كل مكان كالشمس ، وبالهبوب في كل محل كالرياح ؟.

مثال آخر :

قال المتنبي يمدح أبا الفرج أحمد بن الحسين القاضي :

"فلم نرَ قبل ابن الحسين أصابعا

إذا ما هطلن استحيت الدِّيَم الوُطّفُ"

فذكر النقاد قول النؤاسيّ :

"إن السحاب لتستحيي إذا نظرت

إلى نداك فقاسته بما فيها".

هل من صورة عقلية أكثر شيوعاً لدى العرب من هذه التي تقارن وفرة الجود بجزالة ماء السحاب ؟ وفي ما خلا هذا الإشتراك في صورة هي بالأساس

صورة جمعية متوارثة ليست من اختراع أبي نواس ولا المتنبي ، كم من فارق موسيقيّ وتكثيفيّ - تعبيريّ بين البيتين ؟ فعلى حين يكتف أبو نواس بالتأشير على استحياء السحاب إذا ما قاست ما فيها بندى الممدوح ، يقدم المتنبي هذه الصورة الرائعة لأصابع تهطل جوداً ، أصابع إن هي هطلت فسوف تخجل حتى الديم الوطف ، وهي ، بتعبير عبد الرحمن البرقوقي شارح ديوانه ، السحب "المسترخية الجوانب لكثرة مائها". علماً أن الدّيم هي "جمع الديمة وهي المطر يدوم أياما".

مثال ثالث وأخير :

قال المتنبي يمدح سيف الدولة بادئاً بالنسيب :

أيدري الربع أيّ دمٍ أراقا	وأي قلوبِ هذا الركب شاقا
لنا ولأهله أبداً قلوبُ	تلاقى في جسومٍ ما تلاقى
وما عفتِ الرياح له محلاً	عفاهُ من حَدا بهِم وساقا"

ليست الرياح ، يقول المتنبي ، هي التي عفت المحلّ ، أي أقفرتْه ، فلا ذنب لها ، بل عفاه ، كما يعبّر البرقوقي شارحاً ، الحادي الذي ساق الإبل بأهله ، فلولم يخرجوا من الرّبع لما درس هذا. وإذا ببعض النقاد يذكّر بقول أبي الشيص :

"مافرّق الألّاف بعْـ	ـدَ اللّـه إلا الإبـلُ
والناس يلحونَ غرا	بَ البين لمّا جهلوا
وما إذا صاح غرا	بٌ في الديار احتملوا
وما غراب البين إلا	ناقـة أو جمَـلُ"

هنا أيضاً ، فإن ما ينساه المنتقدون هو أن كلا الشاعرين يرجع إلى بنية ذهنية أو ردة فعل نفسيَة - اجتماعية شائعة لدى العرب ، يؤنّب فيها المفجوع بفراق أحبائه الرياحَ بحسب المتنبي ، وغراب البين بحسب أبي الشيص. في حين أن المسؤول الحق عن فراق الأحبة هو آمرهم بالرحيل وسائقهم إلى المنتأى. ماعدا هذا ، ومع الأخذ بعين الإعتبار بحديث المتنبي عن تأنيب الرياح ، وأبي الشيص عن تذنيب غراب البين ، فما أوسع البون الذي يفصل بين أبيات المتنبي المحملة بالعاطفة حتى لتكاد تغصّ بها ، وبين أبيات أبي الشيص التقريرية

الباردة ؟ إن ما ينساه النقاد أوالمنتقدون عموماً في الحديث عن "سرقات" المتنبي هو لا فقط تجويده وتجديده في المعاني التي قد يبدو ثمّة بعض الشبه بينها وبين معاني آخرين ، بل ينسون خصوصاً أن هذا المشترك الشعريّ بينه وبين سواه هو ، في الغالب الأعمّ ، بل لعله كذلك دائماً ، مشترك نابع من بنيات ذهنية وأواليات نفسية متقاسمة لدَى العرب شائعة بينهم. بنيات وأواليات هي صُوَرهم السلفية - الأصلية archétypes ، عليها يتأسس الخطاب الشعري ، ومنها ينتقل كل شاعر إلى مجال خصوصيته الذاتية. ينسون هذا الشيء الذي يجعل من الشاعر العربي القديم ، بتعبير صلاح ستيتية ، *مؤوّل* الجماعة (بالمعنى الموسيقي للكلمة) ، يعزف على أنغامها المتوارثة فلا يكاد يتمتع بحرية في الخروج إلا بقدر ما تتيحه له عبقريته الخاصة ، العبقرية نفسها التي تسمح للعازف القدير بأن يفرض على ما يعزف لمسته الشخصيّة.

إذا كان هذا هو أمر ما يدعى بـ "السرقة" ، التي تجعلنا نفهم قول علي ابن أبي طالب : "لولا أن الكلام استُعيد لنفد" ، فالإنتحال الصرف ، الذي يهمنا هنا في شأن أدونيس ، مختلف عنها تماما [5]. أبداً لم يبحه العرب ، ولا هم حاولوا تبريره. يتحدث العرب هنا عن "النقل" عندما يكون النقل لكلام آخر بروحه ونصّه. وعن "السلخ" عندما يأخذ شاعر أو كاتب كلام غيره معدّلاً بعض لفظه. وإن الإدانة هنا لمجُمعة ، حتى إذا كان مؤرّخو الشعر العربي يأتونك بأمثلة على بعض حالات يوردونها بالأخص لطرافتها. لكن حتى داخل حدود هذه الطرافة (التي هي بمثابة الإستثناء الذي يؤكد القاعدة ، المتمثلة في تحريم النقل والسلخ - ويا لمبلغ الفظاعة في الكلمة الأخيرة !) نقول حتى داخل حدود هذه الطرافة تظل هناك قواعد وأحكام.

هكذا يؤكد ابن رشيق في " العمدة" [6] على " أن الكلام يوهب ويستوهب ". فبإمكان الشاعر أن " يُعين صاحبه بالأبيات يهبها له " ، وأن

---

5. من أجل تفريق صارم جازم بين *السّرقة والإنتحال* ، نحيل ، أولاً ، إلى مقولة جيل دولوز التي افتتحنا بها هذا القسم ، من حيث التفريق الفلسفيّ والأخلاقيّ (عبودية الناحل أزاء المنحول وغشّ الأول وانعدام *السيادة* في فعله) ، وثانياً ، ومن حيث التفريق النقديّ والمعياريّ اللغويّ ، إلى ما ينسبه رشيق إلى عبد الكريم ، من أنه عرّف السرقة في الشعر بأنها "ما نُقل معناه دون لفظه". (يذكره الوهايبي ، ص 33). أما الإنتحال فهو بطبيعة الحال ، نقل معنى الآخر ولفظه كليهما معاً.

6. يذكره الوهايبي أيضاً ، ص 33 وكذلك عبد الفتاح كيليطو في دراسته الممتازة بهذا الصدد في كتابه :
"L'auteur et ses doubles", Essai sur la culture arabe classique, le Seuil, Paris, 1985.

ترجمها عبد السلام العالي بعنوان : "الكتابة والتناسخ" - دار التنوير ، بيروت ، 1985.

"يستوهب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك اذا كانت شبيهة بطريقته ولا يعدّ ذلك عيباً *لأنه يقدر على عمل مثلها ولا يجوز ذلك الا للحاذق* المبرّز(نحن من يؤكد على بعض الكلمات). ويطرح الوهايبي مثالاً مأخوذاً من "العمدة" : يروي ابن رشيق ان الفرزدق كان لا يتورع عن السطو على أبيات غيره اذا كانت تلائم غرض الفخر الذي نبغ فيه ، ويلجأ الى التخويف والتهديد بالهجاء اذا لقي اعتراضاً من صاحب الأبيات فقد استمع الفرزدق للشمردل اليربوعي ينشد :

"فما بينَ مَنْ لم يُعْطَ سَمْعاً وطاعةً وبينَ تميمٍ غيرُ حزِّ الحلاقمِ"

فخاطبه :" والله لتدعنّه أو لتدعنّ عرضك". وأنشد ذو الرمة الفرزدق أبياتاً فقال الفرزدق : " إيّاك وايّاها لا تعودنّ اليها وأنا أحقّ بك منها". قال "والله لا أعود إليها ولها ولا أنشدها أبداً إلا لك". واستمع الفرزدق إلى جميل بن معمر (جميل بثينة) ينشد :

"ترى الناس ماسرنا يسيرون خلفنا
وإن نحن أومأنا الى الناس وقّفوا"

فخاطبه : " متى كان الملك في نبي عذرة ؟ إنما هو في مُضَر وأنا شاعرها". ثمّ سأل جميلاً أن يدعه له. فـ " تجافى" له عن البيت".

بالإضافة إلى أن وجود هذه التبادلات القليلة والطريفة لا يدفع عنها إشكاليتها ، [7] فهي ، كما يلاحظ القارىء ، مشترطة بثلاثة أحكام : أن تكون ممّا يدخل في طريقة الشاعر المطالب بها (هكذا يبرّر الفرزدق استعارته لها) ، وأن تكون مما يقدر عليه الشاعر المطالب بها (أي أن تكون براعته في الميدان مشهودة) ، وأن يكون "التجافي" عن الأبيات متفاهماً عليه بين كلا الشاعرين. في حالة أدونيس (ونحن نستبق هنا قليلاً)، يمكن أن ندع جانباً مسألة انسجام الأبيات المنقولة أو المنحولة و"طريقته" الشعرية ومسألة اقتداره عليها (ولاشك أن رفع أدونيس إلى مصاف النفّري أو بيرس سيبدو للجميع مبالغاً به).لنتساءل ، فحسب ، وعلى سبيل التندّر على الأقل ، إن كان

---

7. طبيعة إشكالية يعبّر عنها خير تعبير ، التعقيب الذي يطرحه كيليطو على هذه الظاهرة ، يقول فيه أن الأبيات المأخوذة أو المستوهبة تظل "موزّعة ، ممزّقة ، ذات رأسين وتنظر إلى جهتين. فهي عندما تُروى تُنسب إلى الشاعر الذي قالها دون أن يكون أهلاً لها ، كما تنسب إلى الشاعر الذي هو أهل لها دون أن يكون هو قائلها" (المرجع السابق ، ص 28 - 31 ، ويذكره الوهايبي ص 34).

أدونيس يحمل وصية مخطوطة من النفّري أو بيرس يقولان فيما أن شاعراً لاحقاً لهما (بعصورٍ أو سنوات) سيكون من الإجادة بحيث يجيزان له نحلهما ونقلهما؟ كان أدونيس سيقدر أن يحصل على تصريح بـ "التجافي" عن بعض الأبيات من السيّاب مثلاً ، أو من سرگون بولص الذي ينحله هو فعلاً. لكن أن يكون تفاهمَ والموتى ؟ ! .

لوترامون و "الإختطاف"

قريبة من حالة المتنبي هي حالة لوترامون التي تناولها نقاد وقرّاء للشعر عديدون. ممارسة انتهت إلى نظرية متماسكة لما يدعوه غي ديبور ، كبير منظري الحركة "المواقفيّة" (أو حركة نقّاد الأحوال" كما يترجمها البعض situationnistes) يدعوه بـ "الإختطاف" Le détournement ، سنعرض لها في هذه الفقرة.

لعل أفضل دراسة للسرقة المقصودة والمُحوَّلة بحيث لا تعود تمثل سرقة ، كما مارسها لوترامون في "أناشيد مالدرور" و "أشعار" ، هي هذه التي قدمها موريس بلانشو في كتابه : "لوترامون وساد" [8] يستعيد فيها أوّلاً ما كتبه نقاد سابقون في عمل إيزيدور دوكاس (الإسم "الصحيح" للوترامون) ، ومحاولاتهم إرجاع بعض صوره إلى أصول عديدة. يدفعنا بلانشو إلى ملاحظة أن عمل لوترامون ليس كما يتوهم البعض "نيزكاً لا أصل له" ، بل إن الشاعر نفسه يقرّ بمصادره : ألم يكتب في رسالة إلى ناشره (يذكرها بلانشو ص 62) : "لقد غنّيت الشرّ كما فعل ميكيفكس ، وبايرون ، وملتون ، وسوتني ، وألفريد دوموسيه ، وبودلير ، إلخ ..." ؟ كما يذكّرنا بلانشو باستقصاءات هانس رودولف لندر [9] ، الذي يظل كتابه في نظره "مثيراً للإستغراب في استنتاجاته أحياناً ، ولكنه عمل دقيق ومرهف" (بلانشو ، ص 62). يبدو أنه اكتشف إضافة إلى المصادر المذكورة، مصدراً جديداً يتمثل في "قيامة يوحنّا". يرى لندر إن لوترامون يستلهم "سفر القيامة" إلى هذا الحد بحيث يجيز الناقد لنفسه نعت "أناشيد مالدرور" بـ "قيامة سوداء" (يذكره بلانشو ، الصفحة نفسها). ولن تكون سرايا القمل في النشيد الثاني ، في هذه الحالة ، سوى "نسخة" من

---

8. Maurice Blanchot : "Lautréamont et Sade", Ed. de Minuit, Paris, 1963.

9. مصدره الذي يذكره بلانشو هو كتابه بالألمانية : "لوترامون ، عمله ورؤيته للعالم" :
Hans Rudolf Linder, "Lautréamont : Sein Werk und sein Weltbild".

آفة الجراد التي يدعوها الملاك الخامس للغزو لدى نفخه في صوره في السفر المذكور. أما خرتيت لوتريامون فلن يعود سوى الدابة المعروفة في هذا السفر. لكن حتى إذا قبلنا بذلك - يستطرد بلانشو - فإن "علينا ، والحالة هذه أن نلاحظ أن ثمة في "مالدرور "تغيّراً للطبيعة مستمراً بين القوتين ، قوة الأعلى وقوة الأسفل ، ذلك أن الله هو الآن الدابّة ، وهو الآن من لا يتوقف عن الزحف "(ص 64). أي خلافاً لما يحدث في "سفر القيامة" تماماً. ويضيف : "أن ثمة الكثير مما يدفعنا في هذه الفقرة [من مالدرور] إلى البحث عن الملامح المتناثرة لصور "القيامة" وقد تعرضت للقلب" (الصفحة نفسها). إلى هذا ، فإن بلانشو يتساءل عما يدفع ليندر إلى "الرجوع صعدا إلى "سفر القيامة" كلما لاحظ ظلاً للشيطان يرتسم على مالدرور. ولمَ لا يذهب إلى ماهو أقرب : لا إلى ميلتون وحده (الذي يتحدث عنه لوتريامون) أو إلى بايرون (الذي يتحدث هو عنه أيضاً) ، أو إلى لويس ، ولكن إلى بودلير الذي صنع من الشيطان صورة شعرية هي من الفعالية بحيث لا تقدر كل مخيلة شعرية شابة من تلك الفترة ، تريد العودة إلى أسطورة التمرد القديم ، إلا أن تمر *بأزهار الشّر* ؟ أيحتاج هذا إلى براهين ؟" ويمعن بلانشو في التأكيد على أهمية شاعر كبودلير لدى شاعر كلوتريامون وجيله كله : "إن من يكون ، حوالي العام 1865 ، في سنيّه العشرين ، ويحس بحلم القوة الكلية للشرّ وهو يحوّم فوقه ، عليه بالضرورة أن يقترب من عمل بودلير ، عمل يتنفس فيه الكثافة الشيطانية الأقوى في أدبنا. وبالنسبة إلى لوتريامون ، فلا يمثل بودلير مصدراً من الوجهة المبدئية فحسب ، وإنما بؤرة للتداعيات [أو الصور المتذكرة] وهذا ما يمكن أن تدلل عليه كل قراءة منصتة" (ص 65). ويعدّد بلانشو المواطىء المشتركة لكلا الشاعرين. هناك أولاً تبجيل البحر. كتب لوتريامون في نشيده الشهير للأوقيانوس أو البحر المحيط :

"إنك لمتواضع" ،

وكتب بودلير مقارناً البحر والإنسان :

"كلاكما مدلهمٌ وكتوم".

ويتساءل لوتريامون :

"مَنِ الأعمق ، مَن الأكثر تعذراً على النفاد بين الأثنين : الأوقيانوس أم قلب الإنسان ؟"

وبودلير :

"يا إنسان ، لا أحد سبرَ غورَ مهاويك
يا بحر ، لا أحد يعرف ثرواتك الباطنة"

"إنني أمقتك" ، يقول لوتريامون للأوقيانوس.

"إنني أكرهك ، يا أوقيانوس" ، يقول بودلير.

وحيثما كتب الأول :

"أجِبْني يا أوقيانوس ، أتريد أن تكون أخي ؟" ، كان الثاني قد كتب :

"أيها الإنسان الحرّ ، أبداً ستحبّ البحر

....

أيها المتقاتلان الأزليّان ، الأخَوان الفظيعان !"

كذلك ، فحين ينصحنا لوتريامون بأنه " ينبغي أن ندع أظافرنا تنمو طيلة خمسة عشر يوماً ! آه ، كم سيكون عذباً أن ننتزع من سريره صغيراً لا شيء يعلو شفته العليا بعد ... ثم ، فجأة ، وفي اللحظة التي لا ينتظر فيها ذلك قط ، ننشب الأظافر الطويلة في بطنه الرخوة ... " ، فكيف لا نتذكر ، يتساءل بلانشو ، قطعة بودلير في قصيدته "مباركة" :

"وعندما سأضجرُ من هذه المهازل الجحود
فسأَطرحُ فَوقَهُ يديَ الواهية و القويّة
وأظافري ، الشبيهة بمخالب البعانق
ستعرفُ أنْ تشقَّ طريقَها حتى قلبه".

الشيء نفسه بالنسبة لأبيات بودلير :

"طيور فرّاسة جاثمة على مرتعها

تدمّر بسعارٍ مشنوقاً نضج من قبل
كل واحدٍ يغرز كالآلة منقارَهُ الوَخيم
في جميع الأركان الدامية لهذه العفونة"

أبيات لا يمكن إلا أن تنبثق إلى الذاكرة لدى قراءة سطور لوتريامون عن "مشنوقه" ، الذي "يعاني هو أيضاً من آلام الإخصاء وعقوبة العجز" (بلانشو، ص 67). وعلى النحو نفسه الذي كتب فيه بودلير عن المشنوق المتعفن جسد :

"أيها المشنوق المُضحِك ، إن آلامك لهيَ آلامي" ،

فإن لوتريامون يتذكر هذا المشنوق البائس و"يعنى به ، بإحساس بالشفقة حقيقيّ ، ويمحضه مشاعر تعاطفٍ خفيّ" (بلانشو 67)

ولا تتوقف مصادر *التداعيات* (وستكون لهذه المفردة أهميتها) عند بودلير. فإلى دانتي ، كمصدر واضح لمشاهد التهام اللحم البشري ، يشير لوتريامون نفسه إلى مصدر شرقي ، هو "البهاغاڤاد - جيتا" ، كما أن أندريه مالرو ، بولعه كباحث في الآثار والفنون ، يعتقد أنه اكتشف أصل هذه المشاهد في لوحة محفورة انجليزية كانت بالغة الشهرة في 1760 ، أي في عهد لوتريامون نفسه.

بعد الإبانة عن هذه التداعيات أو المشابه (ولا يلاحظ القاريء عبارة واحدة مأخوذة بحرفها الواحد من قبل لوتريامون ، وإنما يتعلق الأمر بصور مستعادة ورؤى متناظرة) ، يقدم بلانشو ما يشبه دفاعاً عن لوتريامون ، نوجزه في النقاط الخمس التالية :

1 - "لا شك ، كتب بلانشو ، أن لوتريامون كان قادراً على أن يعثر لوحده على صورةٍ كهذه ، وينمّيها بحسب حركات رغبته" (ص 67). الصورة المقصودة هي صورةِ المشنوق ، لكن يمكن تعميم الحكم على جميع الصور الباقية. ذلك أن عملاً ، هو يمثل هذه الهلاسيّة والقوة الراعبة كـ "مالدرور" ، ماكان سيقصر عن أن يدفع بقوته الإبتكارية إلى مدى بعيد.

2 - إن تعدد المواضع التي يرد فيها ، لدى بودلير مثلما لدى لوتريامون، هذا التضافر للعشق الأنثويّ ("نهج ڤينوس العريقة") و"جسم المشنوق الذي تلتهمه الزرازير" ، لا يمكن ، كما كتب بلانشو ، في الصفحة نفسها ، إلا أن يدلّ على "هاجس مشترك لدى الشاعرين".

3 - إن أحداً لا يقدر ألا يلاحظ أنّ التغيرات أو التحويلات "بين نص وآخر [نص لوتريامون والنص الآخر] تظل كبيرة" (ص 65). وإن أحداً لا يريد إثبات أنّ لوتريامون "قد استعار من سابق لـه مصـادر ابتـكـاره. بـل العـكس تماماً، فحيثما نقبض عليه في الجُرم المشهود المتمثّل في استذكار الآخر، فهنا بالذات تسطع غرابة عمله ، والقوة الخاصّة لرؤياه ، والعمل الفريد لنباهته" (الصفحة نفسها).

4 - والآن ، وبعدما لاحظنا ، أولاً ، أن الأمر يتعلق باستذكار لا بنقل ، وثانياً ، أن ثمة عملاً للتحويل مشهوداً ، فإن بلانشو يذكّرنا بطبيعة "أناشيد مالدرور" وبطبيعة لوتريامون نفسه : "فتى مثقف" ، اطّلع على كبير آثار الإنسانية ، وهاهو يعيد تمثّليها ، محاولاً دفعها أبعد : "إن من اللافت أن لوتريامون، حتى عندما يتبع تيّار عصره ، وحتى عندما يعبّر ، بوقاحة الشباب، عن انحيازات هذا العصر وأهوائه المرحلية ، من تفخيم الشرّ إلى الميل إلى الجنائزيّ ، فالتحديّ اللوسيفيريّ (الشيطانيّ) فهو ، أي لوتريامون، لا يخفي بالتأكيد مصادره ، وإنما يبدو في الأوان ذاته مسكوناً بجميع كبار آثار جميع العصور ، ويبدو أخيراً كمثل الهائم في عالم خياليّ تتلاقى فيه ويؤكد بعضها البعض أحلام مصنوعة من لدن الكل وموجّهة للكل، الأحلام المبهمة للديانات والميثولوجيات التي هي بلا ذاكرة" (ص 69). وسواء أكان لوتريامون قد تأثر ، في رؤياه ، بالقيامة أو ببودلير ، وسواء عرف لوحة "الشيطان الأحمر" The Red Devil التي يشير إليها مالرو أم لم يعرفها ، فإن لوتريامون يظل مسحوراً بهذه "... الذكريات التي تنعش الكتب وتظل مجتذبة في حركة ذاكرة شاسعة حالمة، هي البوتقة التشكيلية للكوابيس وبعض اللوحات" (ص 70).

هذه الصياغة المعادة لمتن الآداب والفنون الإنسانية التي قد يكون لوتريامون حاولها في "مالدرور" هي أيضاً ما يميل إليه أندريه بريتون في تقديمه للشعر في مصنّفه الشهير : "انطولوجيا الدعابة السوداء". إن بريتون يبدو مفكراً باستعادات أو تداعيات القيامة في "مالدرور" إذ ينعته بأنه "قيامة نهائية" ، قاصداً بذلك نسخة أخيرة مكتملة للقيامة. ومشيراً إلى هذا *التحويل* الرهيب الذي يمارسه لوتريامون على نصوص سابقيه ، كتب بريتون : "إن مبدأ للتحوّل السرمدي قد استحوذ هنا على الأشياء مثلما على الأفكار، دافعاً إياها إلى تحرّرها الكامل الذي يستدعيه تحررّ الإنسان. وبهذه الصفة فإن لغة الكتاب هي هنا، وفي الأوان ذاته، [عنصر] مُذيب ومشيمة جنينية بلا نظير" [10] قوة تحويل تلقي بإشعاعها على عمل المستقبل نفسه : أضاف بريتون : "إن كل ما سيُفكَّر به ويُحاوَل طوال عصور ممّا هو أكثر جرأة ، قد استطاع هنا أن يجد نفسه مصوغاً ، في قانونه السحريّ من قبل" (المصدر نفسه ، ص 166).

---

10. André Breton : "Anthologie de l'humour noir", Ed. Pauvert, 1966, P: 166

5 - الحجة الخامسة (التي تلتحق بالأولى) ، التي يصوغها بلانشو ، هي، إذ جاز التعبير ، حجة *العبقرية* التي تستمد تبريرها من ذاتها. ينبغي أن يكون المرء لوتريامون أو رامبو حتى ينال جدارة مثل هذه الحجة. كتب بلانشو أنه ، حتى إذا فكرنا ، كما يفعل مارسيل جان وآرباد ميزيه ، بأن لوتريامون يقوم ، في الكتاب الأول من أناشيده ، باستعادة عامدة لروائع الإنسانية ، مقدّماً تحويلاً لها في كل فقرة ، فإننا لن نجد هنا ما يدعمنا من وجهة نظر الإبداع نفسه : "ذلك أن مثل هذا المخطط ، المجرّد ، المنهجيّ ، مخطط مؤلف، يبدو أن أية قوّة خلاقة لن تقدر أن تقبل به سلفاً : إننا لعلى يقين من أن شبح لوتريامون كان سيحيل إيزيدور دوكاس إلى الصمت ، حتى إذا كان الأخير حاول أن يفرض عليه مثل هذا التصميم المسبق ؛ أو ، بتعبير آخر ، فإن لوتريامون كان [في هذه الحالة] سيظل إلى الأبد في الوجهة الأخرى من الورقة البيضاء ، هذه الورقة المعلّقة إلى الحائط ، والتي كانت حرارة الشمعة تجعلها تهتزّ بسكون ، هكذا! بحيث سيكون بمقدور دوكاس ، "الفتى الذي كان يحلم بالمجد" ، أن يسمع عبر هذه الهسهسة اسم مالدرور ولوتريامون الذي كان (أي الإسم) ينتظر الولادة" (ص 97). إن الشاعر ، صانع العمل ، أي لوتريامون ، يقف هنا بوجه مناورات الرجل المتخفّي وراءه ، دوكاس ، الذي لا يمثل سوى قناعه الأرضيّ وحامل أوراقه الثبوتية [11].

هذه القوّة التي تستمدّ سندها من ذاتها وتجرف كل شيء في تيار التحويل الكبير ، وجدت أخيراً ، وكماأسلفنا في القول ، تسميتها السعيدة لدى غي ديبور. إنه يتحدث في كتابه "مجتمع الإستعراض" عن "الإختطاف" Le détournement. لا يتعلق الأمر بأن تقتبس الآخر في استشهاد تُعَوّل فيه عليه ، وإنما بحَرْفه عن مساره (ولكلمة *الإختطاف* هنا معناها الماديّ الكامل ، المعنى الذي نتحدث فيه عن اختطاف طائرة وتوجيهها وجهة أخرى مثلاً) ،

11. لاشكّ أنّ لأستراتيجية الإسم المستعار فائدتها هنا. فالفارق بين لوتريامون (الإسم المستعار) وإيزيدور دوكاس (الإسم "الصريح") ، هو ، أخيراً ، الفارق بين المؤلف والإنسان ، بين المبدع وشخصيته الإجتماعية. وإذا أمكن الإستباق والمقارنة مع أدونيس ، فهل يمكن القول إن *أدونيس* قد بلغ من "تماسك العبقرية" ما يجعل "شبحه" أو "طيفه" يمنع علي *أحمد* سعيد من كل مناورة دنيوية وطموح للمجد لا يتورّع عن ارتكاب انتحال مباشر لا تحويل فيه ؟

إن من ينتحل (كما لاحظنا وسنلاحظ) جمل الغير على عواهنها ولا يتراجع عن الإستحواذ على مقالة صحفية، لا يشجعنا للأسف على الإجابة هنا بالإيجاب. لكن لمَ نتعجّل قراءتنا ؟

وإذابته (لنتذكر كلمة بريتون عن "العنصر المذيب" بالمعنى الكمياوي للكلمة) ، بحيث يكون من ابتكارك أنت نفسك. إننا لبعيدون عن سلبية "المنتحل الغشّاش" الذي يكتفي بأن يغمض عينيه ويسطو على الكلام الآخر ، ومقيمون بالأحرى أمام عمل بالغ الفعّالية : إن هذا العمل "يقبض على عبارة مؤلف ما عن قرب ، ويستخدم تعبيراته ، ويمحو فكرة خاطئة ، ويبدلها بالفكرة الصائبة". [12] كتب ديبور معرّفا" :إن الاختطاف هو مضادّ القبسة ، والسيادة النظرية المزيّفة دائماً بحقيقة كونها أصبحت قبسة" ، "الإختطاف هو اللغة السائلة لضدّ الأيديولوجية" ، "إنه ، في أعلى نقطة ، اللغة التي لا يقدر على توكيدها أي مرجع قديم وفوق نقديّ. بل بالعكس إن تماسكه الخاص ، في ذاته ، وصحبة الوقائع القابلة للممارسة ، هو القادر على توكيد البؤرة القديمة للحقيقة التي يستعيدها هو. إن الاختطاف لا يؤسس باعثه على أي شيء برأني على حقيقته الخاصة بما هي نقذ حاضر" (ص 160 - 161).

بعد هذه الإستعادة لما دُعِيَ بـ "السرقة" لدى المتنبي وما رآه فيها قدامى العرب ، وللتداعيات عند لوترِيامون ، وما سميّ بـ "الإختطاف" ، لنأت إلى شواهد من ممارسات أدونيس الإنتحالية. ولنرَ كيف أنها تعاني على نحو مؤسٍ من آفتين : رفض الإقرار بنفسها كاستعارةٍ من الآخر ، وغياب كل عمل للتحويل من شأنه أن يمنحها سيادتها الذاتية ثانياً. وكما في شأن جميع ممارسات كهذه ، فإنّ هنا سياسة *للعماء* تقوم على *إنكار الذات* في الأوان نفسه الذي تنكر فيه أثر *الآخر*. أواليّة أكثر من معروفة.

أدونيس منتحلاً

نبدأ ملف الإنتحالات الشعرية هذه بجمل قصيرة وأبيات معزولة. بعضها يعمل بمبدأ الإدغام ، فيخلط المصادر ويمزج جملاً تفصل بينها لغات وعصور. وحدهما يكشفان عنها عمل الصدفة وثقافة الناقد. هكذا يذكرنا منصف الوهايبي بأن قول أدونيس مخاطباً القاريء "... وأنت افهمني، :أيها الضائع ، أيتها الشجرة المنكوسة ، يا شبيهي" ("مفرد بصيغة الجمع" قصيدة "تاريخ" ، ص 554) إن هو إلا ادغام لبيت بودلير الشهير : "أيها

12. Guy Debord, "*La société du spectacle*", Ed. Gérard Lebovici, Paris, 1971, P : 160.

القاريء المرائي ، ياشبيهي ويا أخي". [13] ، والجملة للمسعودي معروفة لكل من تصفّح المرجع الأساسيّ للعرب ، "مروج الذهب" ، ينسب فيها إلى افلاطون قوله "إن الإنسان نبات سماويّ ، والدليل على هذا إنه شبيه بشجرة منكوسة ، أصلها في السماء وفرعها في الأرض".

بعض الإنتحالات بعمل بالعكس بمبدأ الإقتضاب ، فترى في لازمة أدونيس "صرت أنا المرآة / عكست على كل شيء" ("كتاب التحولات..." ، ص 439) استعارة حرفية لشطحة للبسطامي يقول فيها : "كنت لي مرآة فصرت أنا المرآة" ، وذلك بعد بَتْرٍ لها واختزال. بعض الإنتحالات الموجزة يعمل بالعكس على تذويب الملفوظ المنتحل في سياق أوسع ، كما في "استعادته" لبيت المعريّ المشهور (وللمعريّ ماله من مكانة معروفة في تكوين أدونيس ، مكانة يصرّح بها الأخير نفسه على ما عُرِفَ عنه من طمس لمصادره سنعود إليه في خاتمة هذا الفصل) :

"جسدي خرقةٌ تُخاط إلى الأرض فيا خائط العوالم خطْني".

كتب أدونيس في "قدّاس بلا قصد" :

"نحن الجسمان الأولان والموت جسمنا الثالث ...

- أيها الخياط عندي حبّ مفتوق هل تخيطه ؟

- إن كان عندك خيوط من ريح".

واضح أن هذه المحادثة موضوعة بكاملها لاستثمار هذه البنية الإدراكية (ويخطيء من يحيلها إلى مجرد فكرة أو معنى) القائمة على فتق يستدعي خياطة ورتقاً. شبيه بهذا ما فعل أدونيس بمقطع سان - جون بيرس القائل :

"عديدة سبلنا لا تُحصى ، ومنازلنا متغيّرة. من النبع الإلهي يرتوي من كانت شفته من طين. أنتنّ ياغاسلات الموتى بالمياه - الأمّهات ، في الصباح - وإنها الأرض بعواسج الحرب ماتزال - فلتغسلن أيضاً وجوه الأحياء ، فلتغسلنَ أيتها الأمطار حزن وجوه الأشدّاء ، هدوء وجوه الأشدّاء ، فَسُبُلُهم ضيّقة ومنازلهم متغيرة. إغسلن أيتها الأمطار يد القاضي والحاكم ، يد القابلة ويد الدافنة. إغسلنَ ، إغسلن تاريخ الشعوب ، إغسلن أيتها الأمطار الألواح

13. لاحظ كذلك صياغته تعبير "mon rêve de pièrre" الشهير في "أزهار الشرّ" على هيئة حلمي الحجري" ، و "lance paiënne" على صورة "رمحي الوثنيّ" ، وسواه كثير.

العريقة العالية" [14]. وكتب أدونيس في "مرثية الأيام الحاضرة" (في "أوراق في الريح" ، والمجموعة معاصرة لاشتغال أدونيس على ترجمة "ضيقة هي المراكب" لبيرس ، نشرها في مجلة "شعر" خريف 1957) :

"ضيقة جباه أيامنا والسنون عجفاء راكدة. أيتها الأرض المفروشة بالوبر ... يا أرضاً بلون الهجرة وبلون الريح ، هل ستنهض ريح جديدة ضدّ الرمل ؟ *وأنت أيها المطر ، الذي يغسل الأنقاض والخرائب ، أيها المطر الذي يغسل الجيف ، ترفّق أيضاً واغسل تاريخ شعبي*" (نحن نؤكد على الأسطر).

إضافة إلى العبارات الشعرية المنتحلة (طبعناها بأحرف مائلة) ، تجد انتحالاً لنبر النشيد ، بنيته ، وندائه المتضرع للمطر الغاسل.

هذه الإنتحالات الموجزة جئنا بها على سبيل التمهيد. هي مقبّلات (والكلمة لها هنا دلالتها ضمن مناخ "مطبخيّ" و "هضميّ" ترى فيه إلى رجل وهو يلتهم كل ما أمامه ، غير معترف بمصادره ، ولا هو بالمضيف إليها من "توابله" شيئاً ذابال). هناك انتحالات أكثر طولاً و "اكتمالاً". وهنا أيضاً ، تكون لأدونيس استراتيجياته وطرائقه. نورد منها ، بالإستناد إلى عمل الوهايبي نفسه ، ثلاثاً قبل أن نسرد انتحالاته من النفّري ، التي لا تدعو في حرفيتها إلى أي تعليق. بعد هذا ، وكما ذكرنا ، سنحاول تحليل الظاهرة في كليتها ، ونطرح بضع تساؤلات.

هذه الإستراتيجيات (الثلاث) يجمعها الوهايبي تحت العنوان الشامل : "شواهد مدموجة". وهي ، كما سنرى ، الشواهد المدخلة في نص أدونيس مع علامات *إيهامية* سنعود إليها. أما الإنتحالات الأخرى ، كما في حالة النفّري ، أو الحالات المعروضة أعلاه ، فيدعوها بـ "الشـواهد الغامضة" ، لأنها مجهولة وسائبة في النص لا تشير إليها أية علامة ، ولا أي إسم ، لا في المتن ولا في الحاشية. لا في التقديم ، ولا في أي محلّ آخر.

---

14. هذه الترجمة التي يستشهد بها الوهايبي هي للقصريّ والنص الأصليّ هو التالي :
"Innombrables sont nos voies, et nos demeures incertaines. Tel s'abreuve au divin dont la lèvre est d'argile. Vous, laveuses des morts dans les eaux - mères du matin - et c'est la terre encore aux ronces de la guerre - lavez aussi la face des vivants ; lavez ô Pluies ! la face triste des vivants... Car leurs voies sont étroites, et leurs demeures incertaines... Lavez, ô pluies, la main du juge et du Prévôt, la main de l'accoucheuse et de l'ensevelisseuse... Lavez, Lavez l'histoire des peuples... Lavez, lavez, ô pluies ! les hautes tables de mémoire". Perse (Saint - John) : "Pluies" in Eloges - P. 188 et 190.

شاهد أول :

من الشواهد المدموجة ، هذا المقطع لأدونيس (من "مرثية الأيام الحاضرة"، "أوراق في الريح" :

"في أي ربٍّ جديد / تنهض أجسادنا / ضاقَ علينا الحديد / وضاق جلاّدنا ، باسم خرابٍ سعيد / ييأس ميلادنا" "ضيقة جباهنا والسنون عجفاء راكدة. عواصفنا في خرق ، وسماؤنا الرمل ، وها نحن في مطارق الفصول. نتحصّن بأهدابنا ونمشي تحت سماء فسيحة من البغال والمدافع وغبار المقابر يمسك بأهدابنا ، والأرض كلها بلون أهدابنا (وأهدابنا مخيّطة بالإبر)".

يلاحظ القاريء أنّ أدونيس لايضع سوى الجملة الأخيرة بين قوسين يوحيان بكونها مقتبسة ، مغفلاً اسم الشاعر ، عامداً إلى هذا الإجراء مرتين أخريين في قصائد أخرى من مطولّته هذه. لكن جميع أبيات المقطع عائدة في الواقع إلى نصوص عديدة لصاحب الجملة الموضوعة بين قوسين ، والمعتّم على اسمه ، ألا وهو سان - جون بيرس. قبل إيراد هذه الأصول ، نشير ، مع الوهايبي ، إلى أن طبعات "أوراق في الريح" القديمة كلها لا تحتوي القوسين المشار إليهما ، وأغلب الظنّ (وليس كلّ الظن إثماً) أنه وَضَعهما في الطبعات المتأخرة بعدما قرأ دراسة الدكتور إحسان عباس "اتجاهات الشعر المعاصر" التي جاء فيها : إنه (أدونيس) أحياناً يستعير - كما يفعل أي شاعر [!] - لغة غيره (...) وليس قوله : "وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار" إلاّ ترجمة تكاد تكون حرفيّة لقول بيرس أيضاً : "على هياكل العصافير القزمة ترحل طفولة النهار" (ص 141 ، يذكره الوهايبي في ص 46) وهكذا ، فربما كانت هذه الإشارة هي التي دفعت أدونيس إلى هذا الإستدراك الناقص والغامض ، لا يفعل فيه سوى أن يحيط جملة واحدة من مقطع منحول بكامله بين قوسين. في الطبعة التي بحوزتنا من الآثار الكاملة لأدونيس (دار العودة ، 1971 لم نجد هذه الأقواس (راجع ص 514 من الطبعة المذكورة ، الجزء الأول).مقطع منحول من مواضع عديدة من عمل بيرس يذكّر بها الوهايبيّ كما يأتي:

أ -" الليل يتخثر وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار" : "وردت - كتب الوهايبي - هاتان الصورتان متفارقتين في قصيدة بيرس "منفى" : "فوق هياكل الطيور القزمة ترحل طفولة هذا النهار ، وقد ارتدت ثيوب الجزر ونسيم البحر يفتن ، برقّة أشدّ من رقة الطفولة فوق عظامها الخاوية ، عظام الزّمج

والغرانيق ، المياه الصبيات وقد وضعن ثوب الحراشف ، لأجل الجزر ...
إنّي أعرف ، لقد رأيت. أولا أحد فيعترف بذلك ! وهاهو النهار يتخثّر كما اللبن..." (15)

ب - "أهدابنا مخطّية بالأبر" (وهو وحده الشاهد الموضوع بين قوسين) :
وردت هذه الصورة في "آناباز" بيرس على هذا النحو:

"- لأذهبنّ وحيداً مع أنفاس الليل ، في عداد الأمراء الهجّائين ما بين مساقط النيازك نيازك "بيلاً" ! أيتها الروح الموصولة بقار الميتات ، في صمت! مخيطة بالإبر أجفاننا ! ممتدح هو الإنتظار تحت أهدابنا !" (16)

ج - "فوق الهاوية سنبني" : وهذه الصورة تنتحل ما كتبه بيرس في "منفى" :

"لتصفري أيتها المقاليع عبر العالم ، لتنشدي أيتها الأبواق الصدفية فوق المياه ! لقد بنيت فوق الهاوية والرذاذ ودخان الرمال. سأرقد في الصهاريج والمراكب الخاوية في كل المواضع الباطلة المسيخة حيث يرقد طعم العظمة"(17)

شاهد ثانٍ :

في المثال الثاني الذي يكون فيه الكاتب -الضحيّة هو الإصمعي ، تقف بإزاء عمل للأقواس غريب. فالمقطع المنْحول محاط بكامله بقوسين. بلا إشارة

---

15. النص الأصليّ ، يعيد الوهايبي التذكير به ، هو التالي (بيرس ، منفى ، طبعة غاليمار ، ص 160 - 161) :
"Sur des squelettes d'oiseaux nains s'en va l'enfance de ce jour, en vêtement des îles et plus légère que l'enfance sur ses os creux de mouette de guifette, la brise enchante les eaux filles en vêtement d'écailles pour les îles...)
Perse (Saint-John) : "Exil" in "Eloges" ed. Gallimard Paris 1960 P. 160.
16. "Que j'aille seul avec les souffles de la nuit, parmi les Princes pamphlétaires, parmi les chutes de Biélides ! ...
Ame jointe en silence au bitume des Mortes !
Cousues d'aiguilles nos paupières ! louée l'attente sous nos cils".
Perse (Saint-John) : "Anabase" in "Eloges"p.122
17. يعتمد الوهايبي هنا ترجمة علي اللواتي ("آناباز ، منفى وقصائد أخرى ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1958) ، والنّص الأصليّ هو :
"Sifflez, ô frondes par le monde, chantez, ô conques sur les eaux. J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables. Je coucherai dans les citernes et dans les vaisseaux creux. En tous lieux vains et fades où gît le goût de la grandeur.)
Perse (Saint-John) ! Exil - p.151

لأي مؤلف طبعاً. يعتقد الوهايبي أن أدونيس يقوم هنا بنفس ماقام به مع جملة بيرس السابقة الذكر ، التي يحيطها أدونيس بقوسين يوحيان باقتباس ، داخل فقرة أغلبها منحول. نخالف نحن هذا الإعتقاد من حيث :

1 - أنّ المقطع المأخوذ هنا عن الأصمعي محاط بقوسين لا للإشارة إلى اقتباس وإنما إلى تحويل في النبر ، فالمقطع نثريّ وحكائيّ أو سرديّ ، داخل قصيدة غنائية موزونة ومقفاة في عروض حرّة. ويحيطه أدونيس بقوسين مثلما يفعل غالباً في مقاطع أخرى ينتقل فيها من الغنائية إلى النثر السرديّ. وإلاّ لوجب اعتبار جميع المقاطع الأخرى مقتبسة ، ووجب البحث عن أصحابها الأصليين هي أيضاً.

2 - إن بعض الإختزالات والتحويلات التي يقوم بها أدونيس ، كما سنرى، داخل النص ، يدلّ على أنه بصدد نَحْل النص ، وأخذه لحسابه ، وليس بصدد نقله.

3 - يمكن (وهنا ندفع الإستفزاز إلى أقصاه) أن تكون وظيفة الأقواس هنا مزدوجة ، فمن كان عارفاً بالنصّ المنحول ، ما عليه إلاّ أن يعتبره مقتبساً ، بدلالة القوسين ، ويسكت. ومن لم يكن عارفاً به ، فعليه أن يأخذ به نصّاً مخترعاً لا اتباع فيه. هنا أيضاً نكون أمام بؤس كتابة لا تعترف بمصادرها ، فتدفع إلى تخمين وإعمالٍ للحدس ، بدل أن تدخل في سعادة الحوار المفتوح. كتب أدونيس.

- (كنا حشداً كبيراً ، نساء ورجالاً ، نسير في طريق النساء

فجأة خرج علينا فهدٌ قطع الطّريق. قلت لرجل بجانبي :

- أليس هنا فارس يردّ عنّا هذا الفهد ؟
- لا أعرف. لكن أعرف امرأة تردّه.
- أين هي ؟

سار وَسِرتُ معه إلى هودجٍ قريب فنادى :

- "تَادَا" ، انزلي وردّي عنّا هذا الفهد.

فقالت :

- أيطيب قلبك أن ينظرإليّ وهو ذكر وأنا أنثى ؟

قل له : "نادا" تحيّيك وتأمرك أن تفتح الطّريق.

فحنى الفهد وأسه وغاب) (18)

- ويقول الأصمعي : "خرجتُ حاجّاً إلى بيت الله الحرام عن طريق الشّام.فبينما نحن سائرون ، إذ خرج علينا أسد عظيم ، هائل المنظر ، فقطع على الركب الطريق. فقلت لرجل بجانبي : أما في هذا الركب رجل يأخذ سيفاً ويردّ عنا هذا الأسد ؟ فقال أمّا رجلاً فلا أعرف ، ولكنّي أعرف امرأة تردّه من غير سيف. فقلت : وأين هي ؟ فقام وقمت معه إلى هودج قريب. فنادى يابنية ! انزلي وردّي عنّا هذا الأسد. فقالت : يا أبتِ أيطيب قلبك أن ينظر إليّ الأسد وهو ذكر وأنا أنثى ؟ ولكن قل له : ابنتي فاَطمة تقرئك السّلام وتقسم عليك بالذي لا تأخذه سنةٌ ولا نوم إلاّ ما عدلتَ عن طريق القوم. قال الأصمعي : فوالله ما استتّمت كلامها حتى رأيت الأسد ذاهباً أمامنا." (19)

باختصاره النصّ ، خصوصاً في الموقع الأخير الذي يتضح فيه عمل للدّين ، من جهة ، وللسجع من أخرى ، يبدو واضحاً تماماً أن أدونيس يتصرّف مع النص كما لو كان نصّه الخاص بالذات.

شاهد ثالث

في هذا الأنموذج تجد عملاً للتضليل ، (بل لك أن تسمّيه الخديعة) بالغ الغرابة ومحزناً في الأوان ذاته. ينطق في النص باسم الكاتب الذي يقدّم أفكاره (هو الشلغماني، أحد كتاب الشيعة النصيرية) كما لوكان ، أي أدونيس ، ينقل إفكاره عن الذاكرة ، مقدماً إيّاه "على الرواية" :

يقول إدونيس :

"- وكان مكتوباً :

سترون الجسد يهجم كوحيد القرن

الأفق يجيء كالمصادفة

الطّريق تنزف كالجرح

---

18. أدونيس ، الأعمال الكاملة ، "تحولات العاشق" ، ص 531.

19. الأصمعي ، أورده خليل أحمد خليل في "مضمون الأسطورة في الفكر العربي" ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 2 ، 1980 ، ص 92 - 93 ، أورده الوهايبي ص 49.

وكان مكتوباً :

في السّنة (...) للميلاد أو للهجرة

يفتي الفقهاء ، يصلب الشلمغاني ويحرق

يكون من مذهبه :

- الله يحلّ في كلّ شيء

- خلق الضدّ ليدلّ على المضدود

حلّ في آدم وفي إبليس

- الضدّ أقرب إلى الشّيء من شبيهه ...

ويقول الشّلمغاني :

اتركوا الصّلاة والصّيام وبقيّة العبادات

لا تتناكحوا بعقد

أبيحوا الفروج

للإنسان أن يجامع من يشاء

ويقول الشّلمغاني :

اقرأوا كتابي - الحاسّة السّادسة في إبطال الشرائع

الجنة أن تعرفوني

النّار أن تجهلوني ..." [20]

لا يجد الباحث عملاً منشوراً "للشلغماني ،" ليستدلّ به ، أو ، بحسب تعبير الوهايبي الرائع ، "يستأنس به". في الواقع ، هناك الكثير من النصوص العلوية ، من أدبية إلى فقهية ، وسواها ، تدخل في مجال الأدعية والسحر ، إلخ ... ، مما بقي مخطوطاً ، بل سرّي التداول أحياناً ، غير معروف إلاّ في حلقات مغلقة ، وبحسب أصول توارثٍ خاص بأهل الطائفة. وإن الكثير من الأدباء الذين ولدوا في البيئة العلوية يدّعون أن أدونيس كثيراً ما أخذ من هذه

20. إدونيس ، "مفرد بصيغة الجمع" ، الأعمال الكاملة ، ص 546 و 547 و 548 ، أوردها الوهايبي ، ص 50 ، ويعلّق في حاشيته : "وردت الجمل المنسوبة إلى الشلغماني دون أية إشارة إلى مصدرها".

النصوص ، وإذا كان هناك انتحالات في هذا الباب ، فإن تثبيتها إنّما هو من واجبهم. المهمّ أن أفكار الشلغماني مقدمة هنا *كما لو عن الذاكرة*. ولكن الوهايبي يرجع إلى "الكامل" لابن الأثير ، حيث وجد عرضاً لـ "جوانب من حياة الشلغماني وعقيدته القائمة خاصةً على مبدأي الحلول في الذات الإلهية والاتحاد بها ، وإسقاط التكاليف الدينية وإباحة المحرّمات ويعقد صلة بينه وبين مؤسس النصيرية". (الوهايبي ، ص 51). وإذا بعبارات أدونيس التي يعرض فيها أفكار الشلغمانيّ إن هي إلاّ استعارة بالحرف الواحد لما أورده عنه ابن الأثير بعد تحويل الضمائر مداراة لمتطلبات فعل الرواية. يتضح هذا في الجدول التالي الذي رسمه الوهايبي (ص 52) :

نصّ ابن الأثير (عقيدة الشلغماني ومريديه) :	نص أدونيس : (يقول الشلغماني) :
- يعتقدون ترك الصلاة والصيام وبقية العبادات - ولا يتناكحون بعقد - ويبيحون الفروج - ويقولون أنه يمتحن الناس بإباحة فروج نسائهم وأنه يجوزّأن يجامع الإنسان من يشاء ...	- اتركوا الصّلاة والصّيام وبقيّة العبادات - لا تتناكحوا بعقد - أبيحوا الفروج - للإنسان أن يجامع من يشاء...

إن هذه الشواهد الثلاثة لتكشف عن عمل في الأخذ الآليّ ، مالَكَ إلاّ أن تأسف لوقوعه مهما كان من طبيعة الإحتياطات التي يتخذها الشاعر الآخذ (وهي في نظرنا واهية ووهمية وإيهامية) وليس لك هنا إلاّ أن تمضي على خاتمة المنصف الوهايبي التي كتب فيها : "في هذه النصوص الثلاثة يتخذ الشاهد (النص الغائب) ثلاث هيئات : فهو يرد داخل الأقواس منسوباً إلى صاحبه في الهامش [حالة بيرس] [21] ، ويرد داخل الأقواس دون أية إشارة إلى صاحبه [حالة الأصمعي] ، ويرد "منسوباً" إلى صاحبه لكن دون أية علامة تميّزه [حالة الشلغماني / ابن الأثير] ويتشابك في هذه الهيئات كلام الشاعر وكلام الآخر،

21. نعيد التذكير بأن أدونيس لا يذكر بيرس إلا في طبعة متأخرة ، بعد نقد إحسان عباس له ، وهو يقوم بذلك أمام بيت واحد فحسب ، ويغفل ذكره أمام البقية.

فتنشأ من هذا التشابك جملة من الأسئلة "المربكة" يصوغها الوهايبي كما يلي : "من يتكلم في هذه النصوص الثلاثة ؟ بيرس أم أدونيس ؟ الأصمعي أم أدونيس ؟ الشلغماني أم أدونيس ؟"

"في النصّ الأول يتخفّى أدونيس وراء بيرس. وفي النصّ الثاني يتخفّى الإصمعي وراء أدونيس. وفي الثالث يتقمص أدونيس شخصية الشلغماني ..." (ص 53).

وإنك حتى إذا ما أردت أن تأخذ بهذا العمل الهيّن والتمويهيّ للأقواس والرواية بنظر الإعتبار ، وسواء أكانت نسبة هذا الكلام [المنحول] إلى صاحبه صحيحةً أم مزيّفة ، فلستَ لتقدر إلاّ أن تقرّ بالحقيقة التي يصوغها الوهايبي على النحو التالي : إن "الشاعر (أدونيس) ينسج على منوال بيرس والشلغماني ويتبنى خطاب كل منهما". وفي "النسج على منوال الآخر" ما يجب أن يشين كل شاعر. "... إنه الغشّ والنسج على منوال [الآخرين]" (دولوز).

النفّري منحولاً

لكن هل يعمل أدونيس دائماً بالأقواس الجزئية والإيراد الغامض للأسماء؟ في الإنتحالات التالية من النفّري ما يثبت العكس. إنه ينتحل من "المواقف" و "المخاطبات" للنفّري جملاً متتالية سابحة في فضاء نصّه بلا إشارة إلى حقيقة كونها لسواه ولا علامة على مصدرها. كان نصّ النفّري قد صدر في طبعة قام بها العلاّمة البريطاني آرثورجون آربري في الثلاثينات. وعرفها أدونيس عن طريق أستاذه بولس نويا في الستينات ، ونشر صفحات قليلة منها في "مواقف" (العدد المزدوج 18/17 أيلول-كانون الأول 1971). فهل عمل هنا أيضاً بالإيهام إذ نشر صفحات قليلة من عمل سمح لنفسه في الفترة نفسها (كتب " تحوّلات العاشق" في أواسط الستينات ، وهي مسرح الإنتحالات هذه) ، نقول سمح لنفسه بانتحال صفحات أخرى منه ؟ لنتفحص النصوص في لائحة ذات شطرين متقابلين بما يوفر للنظرة الفاحصة الوضوح الضروريّ :

<table>
<tr><th>نص النفّري في "المواقف" و "المخاطبات"</th><th>"نص" أدونيس في "تحولات العاشق" :</th></tr>
<tr><td>"وقال لي : قل للباسطة المدودة تأهبي لحكمك وتزيّني لمقامك واستري وجهك بما يشفّ وصاحبي من يسترك بوجهه ، فأنت وجهي الطالع من كل وجه ، فاتخذي إيمانا لعهدك ، فإذا خرجت فادخلي إليّ حتى أقبل بين يديك وأسرّ إليك مالا ينبغي أن يعلمه سواك ... كذلك يقول الرب : اخرجي بيمينك وانصبي بها علمك ولاتنامي ولاتستيقظي حتى آتيك ... كذلك أوقفني الربّ وقال لي: قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم الربّ اخرجي ، ابسطي من أعطافك ؛ وسيري حيث ترين فرحك على همك وارسلي القمر بين يديك ولتحدّق بك النجوم الثابتة وسيري تحت السحاب واطلعي على قعور المياه ولاتغربي في المغرب ولا تطلعي في المشرق وقفي للظل ..."

"مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت"

"وقال لي : قد جاء وقتي وآنَ لي أن أكشف عن وجهي ... فإني سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم</td><td>"تجتمع حولي أيام السنة
أجعلها بيوتاً وأسرة وأدخل كل سرير وبيت
أجمع بين القمر والشمس
وتقوم ساعة الحبّ
أنغمس في النهر يخرج منك إلى أرض ثانية أسمع كلاماً
يصير جنائن وأحجاراً أمواجاً أمواجاً
وزهراً سماويّ الشوك
هكذا يقول السيّد الجسد
"أيتها المكتوبة بقلم العاشق
سيري حيث تشائين بين أطرافي
قفي وتكلّمي :
ينشقّ جسدي وتخرج كنوزي
زحزحي نجومي الثابتة
واستلقي تحت سحابي وفوقه
في أغوار الينابيع وذرى الجبال
عاليةً عاليةً عالية</td></tr>
</table>

وأجمع بين الشمس والقمر وأدخل في كل بيت ، ويسلّمون عليّ وأسلّم عليهم وذلك بأن لي المشيئة وبأذني تقوم الساعة وأنا العزيز للحكيم -"

("موقف جاء وقتي")

صيري وجهي الطالع من كل وجه

شمساً لا تطلع من الشرق

لاتغيب في الغرب

ولا تستيقظي ولاتنامي...."

("تحولات العاشق"، "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" ص 514 و 515 ، الأعمال الكاملة - دار العودة).

"أوقفني في نور قال لي : لا أقبضهُ ولا أبسطه ولا أطويه ولا أنشره ولا أخفيه ولا أظهره ، وقال : *يانور انقبضْ وانبسطْ وانطوَ وانتشر واخْفَ واظهرْ* ، ورأيتُ حقيقةَ لا أقبضُ وحقيقةَ يانورُ انقبضْ".

("موقف نور")

"وقلت أيها الجسد انقبضْ وانبسطْ واظهرْ واختف فانقبضَ وانبسطَ وظهرَ واختفى."

("تحوّلات العاشق"،ص 527)

"أوقفني وقال لي من أنت ومن أنا ، فرأيت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار ، وقال لي مابقي نور في مجرى يجري إلاّ وقد رأيته ، وجاءني كل شيء حتى لم يبق شيء فقبل بين عيني وسلّم عليّ ووقف في الظلّ وقال لي تعرفني ولا أعرفك فرأيته كله يتعلق بثوبي ولا يتعلق بي ، وقال هذه عبادتي، ومال ثوبي

""ورأيت ثوبي يميل عني

والظلام يغشاني

طلع مني العالم صارخاً كالحَرْبة:

"اهبطْ عميقاً عميقاً في الظلمة"

ووقعت في الظلمة

رأيت الحجر ضوءً والرمل مياهاً

تجرى

وما ملتُ فلمّا مال ثوبي قال لي من أنا ، فكسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وخمدت الأنوار وغشيت الظلمة كل شيء سواه ولم ترَ عيني ولم تسمع أذني وبطلَ حسّي ونطق كل شيء فقال الله أكبر وجاءني كلّ شيء وفي يدهِ حربة فقال لي اهرب ، فقلت إلى أينَ ، **فقال قع في الظلمة ، فوقعت في الظلمة** فأبصرت نفسي، فقال لي لا تبصر غيرك أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً فإذا خرجت منها أريتك نفسي فرأيتني وإذا رأيتني فأنت أبعد الأبعدين"

("موقف من أنت ومن أنا")

والتقيتُ بكَ ورأيت نفسي

وقلت سأبقى في الظلمة ولن أخرج."

("تحولات العاشق")

"وإذا سمّيتك فلا تتسمَّ"

(موقف "الفقه وقلب العين")

"قلنا لا تسمّنا لمن يسمي"

("تحولات العاشق")

"واجتمعْ عليّ بأقاصي همِّك

... القلوب لاتهجم عليّ".

(موقف "الموعظة"

،موقف "قلوب العارفين")

"واهجم عليك بقلبي ..."

" ... جَمِّعْ أقاصيَ همومي"

("تحوّلات العاشق")

"وشجر الحروف الأسماء" ،

"الحرف يسري في الحرف".

(موقف "التذكرة")

"كان اسمها يسير صامتاً في غابة الحروف"

("تحولات العاشق")

"*اطلعي أيتها االشمس المضيئة* فقد سلخت الليل *وترين نوري كيف* يزهر... ،*انفسي يامحصورة فقد* أطلق أسرك... وأزف ميقات ظهوري... وتنزل البركة وتنبت شجرة الغنى في الأرض" (مخاطبة وبشارة إيذان الوقت")	" نقوم *تنفسح الحدود المحصورة* *ينطلق الأسر* *الشموس التي أوقفناها* *تنبسط على كل شيء ونرى* *نورها* يزهر ...وتقول *نبتت شجرة الروح في الأرض.* " ("تحولات العاشق")
"دخلت معه *إلى* قبره فضاق به..." "*ارفع الحجاب بيني وبينك.*" **(موقف "الأعمال")**	"*وسأنزل معك إلى القبر...*" ، "بيني وبيينك حجاب ولن تريني." **("تحولات العاشق")**
أفل الليل وطلعَ وجه السّحر وقام الفجر على الساق *فاستيقظي* *أيتهاالنائمة*" **(موقف "وأحلّ المنطقة")**	"*خيط* من *الفجر* حامض على العين يوقظنا *النهار يعلن الليل* - *استيقظي.*" **("تحولات العاشق)**
"إن كان مأواك القرب فرشته لك..." **(موقف "القرب" ، ص78)**	"*أفرشه غباراً وقبراً*" **("تحولات العاشق ")**

أولوية الإيقاع

إلى هذه السرقات والإنتحالات ، ماكان منها معروفاً من قبل (النفّري) أو غير معروف (الأصمعي وابن الأثير) ، وماكان ثمة بخصوصه حدس وتوقّع (سان - جون بيرس) ، يطرح الوهايبي أبياتاً ومقاطع كثيرة لرامبو ونرفال وتسارا وإيلوار تهيمن حدوسها الشعرية على غنائية أدونيس العشقيّة أو "خطراته" الكونية (فلسفة التاو) إلى الحدّ الذي يدفع الوهايبي إلى الإستنتاج أن الجسد لدى أدونيس إن هو إلاّ "جسد ثقافي" تساهم في تركيبه وتكوينه وتعين خارطته مساهمات ثقافية آتية من عصور عديدة. استنتاج إيجابي ربّما كان من حقنا أن نفارقه قليلاً أو كثيراً . صحيح ، من وجهة النظر الثقافية ، أن النظرة للجسد تخضع في تكوّنها إلى ثقافة المرء الفردية والجماعية ، وإن فيها الكثير ممّا هو مكتسب ومعطى. لكن أن تكون ، كما في حالة أدونيس ، بمثل هذه التبعيّة للكتب ، فهذا مما يحوّل الجسد نفسه ، لدى أدونيس ، إلى جسد كتبيّ وليس أكثر.

يبقى أن نعود ، مع الوهايبي ، إلى الإمعان في "فلسفة" هذه الإنتحالات ومناقشتها أكثر. أن نعود إلى العلاقة التي يقيمها أدونيس مع النصوص المنتحلة (ولنتمسك منها بنص النفّري لدلالته وأساسيّته). وهنا سنجد أنها علاقة موصومة على نحو واضح بالسلبية وبالقصور عن طمس النص الأصليّ ، وعن بزّه إبداعياً ، وإعادة ابتكاره إلى حدّ إنسائنا صاحبه. إن أدونيس ، مهما فعل ، ومهما قام بنقل "خطابه" من مقام الوجد الإلهيّ إلى الوجد الإنسيّ ، وسلطّ الخطاب على العاشقة ("أيتها المكتوبة...") ، وقد كان مسلّطاً على العبد ("أيها المكتوب...) ، يفشل في ذلك لسبب أساسيّ يتعلق بالبنية. سبب يتعلق بالإيقاع غير القابل للتذويب والإعادة الذي شكل الدرع الواقي لشعرية النفريّ . كتب الوهايبي بهذا الصدد : "لم يستطع أدونيس ، رغم الجهد الذي يبذله في توليفها (يقصد الدلالات الصوفية) توليفاً جديداً وصياغتها صياغة جديدة أن يطمس محمولها الميتافيزيقيّ وأن يستنفد وظيفتها الإبستمولوجية" (ص 69). ومردّ ذلك : "إذا كان أدونيس لم يتحرر من سلطان النفّري ، فلأنه ، وقد جارى لغة "المواقف والمخاطبات" وإشاراتها

ورموزها ، لم يجد بداً من مجاراة إيقاعها ، ذلك أن الإيقاع في نصّ النفّري يتصل بكل عنصر من عناصر الجملة ويلابسه ملابسةً ، فهو جرسه الصائت ومعناه المجرّد في آنٍ ، يحلّ حيث تحلّ اللفظة وينبني حيث تنبني الجملة ، ويقفل حيث تقفل الفاصلة ، وليس قاعدة خارجية ، يخضع لها الشكل الشعريّ كما هو الشأن في القصيد الخليليّ حيث تنعدم الصلة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأوزان. إن الإيقاع في نصّ النفري يتوالف والحالة ويتناسق والصورة ويتناسب و:"الثيمة" ، فاللغة هي التي تخلق الإيقاع وتنهض بنفسها دليلاً عليه ، وليس الإيقاع هو الذي يركّب اللغة على نظم موزون ، له تصميمه المجرّد في ذهن الشاعر." (ص 88). إلى أن يخلص الوهايبي إلى القول . "لعلّ هذا التلابس بين اللغة والإيقاع هو الذي يجعل من نص النفري نصّاً يتعذر توليده دون تقليده، وتتعذر مجاراة لغته دون مجاراة إيقاعه. فإذا حاول أحد أن يرفع منه كلمة ، ليضع مكانها أخرى ، كما فعل أدونيس ، اضطرب المعنى ولم يضطرب النغم ، و"برز الموروث في حالة تهيّج ("ليتش") ،فكأنّه نصّ عقيم بعبارة ابن رشيق ، أو "شجرة رائعة لا تتمتع بجنى كريم بعبارة عبد القاهر". (الصفحة نفسها).

"تهيّج" الذاكرة .

طالما ادعى أدونيس التأسيس المطلق ، وقلّما أقرّ بمصادره. وطالما زعم إحداث "قطيعة إبستمولوجية" ، وطمس آثار سابقيه ومعاصريه على شعره. هي حرب مع "الذاكرة" تدخل في نطاق أكبر عوارض "الإنكار" بالمعنى التحليلي - النفسي للكلمة. الإنكار الذي يقول عن المرء أكثر مما يريد هو أن يقول عن نفسه أو أن يخفيه عنها. في حوارٍ له مع مجلة "المستقبل" الأسبوعية (العدد 38، باريس ، 12 تشرين الثاني / نوفمبر 1977 ، يذكره المنصف الوهايبي ، ص 37) : يصرّح أدونيس : "في كل ما أكتبه يلاحقني هاجس تحطيم الذاكرة". إنه يقصد بالطبع نسيانها وعدم السماح لها بالتغلغل في كتابته ، نسيانها نسياناً مطلقاً كالأبيات الألف في وصية حمّاد الراوية المشهورة لأبي نواس ، تحفظها وتعود لتنساها. ما ينساه أدونيس ومن صدّقوا حمادةً (ولا شكّ أنّ أبا نؤاس ليس من هؤلاء) أن الذاكرة لا تُحطّم بقرار ، وان الطريقة الوحيدة الممكنة للنسيان هي هذه التي يدعوها نيتشه بـ "النسيان الفعّال" ، وهو أعلى أشكال التذكر وأرقاها. وحتى عندما يطيب لأدونيس أن يذكر بعض الصوى

التي قادته في عمله ، فهو لا يذكرها إلاّ تعميماً : هكذا يصرّح في الحوار نفسه : "تأثرت بالحركة السريالية كنظرة ، والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية". أية صوفية ، وأيّ متصوّفة ؟ يذكرنا الوهايبي (ص 63) بأنّ أدونيس قد "أغفل الإشارة إلى تأثّره بالنفري في كل الحوارات الأدبية التي تحدّث فيها بإسهاب عن مصادر تجربته الشعريّة". ويتساءل الناقد : أليس من اللافت أن يكتب عام 1983 مقدمة لأعمّاله الشعرية الكاملة ، فيشير إلى أن لكتابته أصولاً في تراث العرب ، ولايذكر سوى "الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي ؟" (ص 64). وأليس من اللافت للنظر أن "ينتظر الثمانينات حتى يخصّه (أي النفري) بفصل في "الشعرية العربية" ، لا ليتحدث عن تأثره به ، وأنما عن كتابة النفري ، معرفاً به بعبارات مأخوذة هي نفسها وكما يذكرّ به الوهايبي ، من نصّ النفري ذاته. يقول الأخير : "أوقفني في مالا ينقال وقال لي..." فيكتب أدونيس : "هنا مغامرة لقول مالا يقال" ، إلخ... ؟ (الصفحة نفسها) !

ينهض البعض ضدّ الأيديولوجية ، غافلين على أنهم يصدرون بهذا عن إيديولوجية ، هي من أكثر الآيدلوجيات امتثالية. ويحتج بعضهم على الفلسفة، جاهلين أنهم ينطقون بذلك عن ... فلسفة ، هي من أكثر الفلسفات رومانتيكية. ويحتج بعضهم على الشعر ، ناسين أنهم ينطلقون هنا باسم ... موقف شعري ، هو من أكثر المواقف الشعرية سذاجة. وأدونيس ينكر الذاكرة ، فتخرج *له* ، و*عليه* ، من حيث لا يتوقع. تكشف عن تشقّقات "جسده" الشعريّ، تبعثر عناصر فنّه ، وتميط اللثام عن انتحالاته مهما كان له في ممارستها من براعة. فلا شيء يصمد أمام امتحان الزمن وجهود العقل التفكيكيّ (ودراسة الوهايبي ، بهذا الصدد ، تفكيكية ، وهو نفسه يصرّح بإفادته من هذه المنهجية). براعة تقف لتشكك في مصداقية شاعر ، بل قل في شاعريّته. ولا أدلّ على هذه البراعة ، وعلى ارتدادها ضدّ الشاعر ، من هذه السطور البليغة للوهايبي نختتم بها هذا الفصل تكريماً له وإقراراً بفضله الكبير، سطور كأنّما تتحدث عمّا يدعوه دريدا بكآبة الناقد التفكيكيّ ، الذي مهما توغل في التفكيك ، يظل أمامه ما يستدعي التفكيك أكثر وأكثر. سطور تقرّ بأن ثقافة إنسان فرد ، مهما يكن من سعتها، لا تكفي لـ "تطويق" تحايلات كاتب ، وانتحالاته ، وطرائقه في "محو الآثار" بالمعنَيين الإثنين للتعبير

الأخير : محو السارق الآثار الدالة على صنيعه ، وطمسه آثارَ الأقدمين. كتب المنصف الوهايبي :

"إن حلول نص في نص يتخذ هيئات مختلفة قد يكون أيسرها النقل أو التقليد أو المحاكاة. ففي هذه الحال يتسترّ الناقل أو المقلّد وراء الآخر (الغائب) أو يتكلم بلسانه أو يتقمصّ شخصيّته ويتيسّر للقاريء أن يتميّز خصائص النص الأسلوبية وأن يتعرّف النوع الأدبيّ الذي ينتمي إليه ، وينتقل من ثمة إلى جنسه ، دون أن يهتدي بالضرورة إلى صاحبه فهو أمرٌ غاية في الصعوبة خاصة في الثقافة العربية القديمة. وهي صعوبة مردّها إلى نبوغ كثير من المؤلفين في نوع أدبي بعينه حتى "أصبحوا علامة عليه. وكل منهم يصلح أن يكون مؤلفاً للنصّ الذي نجهل صاحبه." [1] فكثير من القصائد "الجاهلية" يمكن أن تنسب إلى هذا الشاعر أو ذاك ، وكثير من النصوص الصوفية يمكن أن تنسب إلى هذه الطريقة أو تلك. وقد يتخذ الحلول هيئة أكثر خفاء ، كما هو الشأن في كثير من قصائد أدونيس. وقد يحسّها القاريء إحساساً غامضاً لا يدرك سببه. وقد يصدق إحساسه ، لكنّ الذاكرة تخذله ، فلا تهتدي إلى النصوص الخفّية ولا إلى مؤلّفيها : هل هي للحلاّج أم للنفري أم لإبن عربي أم للتوحيدي ... ؟ فالنصوص الصوفية تتشابه أحياناً إلى حدّ التماثل وبصمات أسلوبها ذوي المفردات والإشتقاقات الغريبة والرموز والإشارات اللطيفة قلّما تخدع وقلّما تضلّل..."

خلاصة ؟ :

بلغنا أن أدونيس ، لدى معرفته بدراسة الوهايبي ، أجاب بأن تداخل النصوص أمر قائم حتى ... في النصوص المقدسة. لن نتوقف عند الجانب المضحك من إجابته ، إذ يطالب لنفسه بما يجوز في النصوص المقدسة من تناسخ و "انتحال". ولن نرد عليه بالحجّة اللاهوتية البسيطة التي ترى في النصوص المقدّسة كتباً لـ "مؤلف" واحد متعالٍ له أن "يلعب" بنصوصه ما يشاء. إن ما ينساه أدونيس هو سؤال ما تأخذ النصوص المقدسة اللاحقة من السابقة ، أي

---

1. عبد الفتاح كيليطو ، "الكتابة والتناسخ" ، ص 9.

العهد الجديد من القديم ، والقرآن من كليهما ، وما لا تأخذه ، وما يحدث عبر هذا كلّه من عمليات تحويلية. يغفل أدونيس ما ذكرناه من سرّ فرادة النصوص المتمثل لافي معناها وحده ، ولا فيه خصوصاً ، وإنما في : *إيقاعها*. الحال، إنّ أدونيس ، وكما رأينا ، لا يضيف لإيقاع الأصمعي وبيرس والنفري أي شيء ، ويظلّ يرزح بكامل السلبية تحت إيقاع كلٍّ منهم. وعلى افتراض أننا سنقبل ، على سبيل المزاح ، بتعاليه (ألم يكتب في "مواقف" أن بيرس في العربية هو بيرس بعد مروره بالأتون الأدونيسيّ؟) ، تعالٍ يسوّغه له بعض الأتباع

(هكذا صرّح أحدهم بكامل البلاهة أنه يرى في "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس ثالث اثنين في العربية : القرآن ونهج البلاغة !) فإننا نرى أنّ أدونيس ، إذ يستعيد نصوص الأقدمين والمحدثين ، العائدة إليه بمحض قرار سحريّ ومن طرف واحد ، لا يمارس عليها حتى بعض ما يمارسه إله التوحيديين ، إذ يجدّد في الإيقاع والنسيج الإستعاريّ والصُوَرَيّ واللغويّ بين توراة وأناجيل وقرآن. لاشكّ أنّ إله التوحيديّين أكثر جهداً واجتهاداً من أدونيس. وأقلّ غطرسة بخاصّة.

الفصل الثالث

انتحال الشكل الشعريّ

(أوجين غيلفيك)

"أسكنُ منزليَ الخاصّ
وما قلّدتُ أحداً في شيءٍ قطّ
وأنني لأضحكُ من كلّ معلّم
لم يعرف الضحكَ من نفسِه"

نيتشه ،

("عبارة مخطوطة على بابي"

"المعرفة الفرِحة".)

مايزال مفهوم عميق ومحدد لـ "حقوق الكاتب" بمعنى حقّه في ملكية جميع عناصر فنه ، لا أفكاره فحسب ، ينتظر صياغته. عناصر تشمل طرائق الكاتب في تدوير عبارته وإيقاع شكله ، وفرض نَفَسه الخاص على الكلمات ، مادام النظام الذي يمنحه الكاتب لعلمه لا يرتبط فحسب بنَفَسه ، نفَس جسده ، بل هو الذي يشكل نَفَسه الأولّ ، نَفَسه الحقّ. ومادام كل كاتب يتميز بحسب دولوز ، بفرض "لعثمة" معينة ، ترنيمة ما على لغته ، التي يصبح فيها كاتباً بقدر ما يتعامل معها ، بحسب مقولة لبروست يستعيدها دولوز ، كـ " ضرب من لغة أجنبية".

أدونيس ، الذي مارس ، كما رأينا ، انتحال الشعر (النفّري ، بيرس ، بولص ، إلخ ...) ، وانتحال الأفكار (هايدغر ، باث و ستيتية) بل وحتى الصحافة الفكرية (جيرار بونو قارئاً لبيرنار ديسيانيا) لم يفته أن يقيم علاقة انتحال للشكل مع نص الشاعر الفرنسي أوجين غيلفيك. علاقة ، إذا استكثر عليها القارىء صفة الإنتحال (وهي في نظرنا علاقة انتحالية بالمعنى التام

للكلمة) ، فهو لن يتراجع عن إدراجها في باب المحاكاة والنسج على منوال الآخرين. وهذا بحدّ ذاته مثلبة لكل شاعر.

نشير ، تمهيداً ، ومارّين ، إلى أن أدونيس عرف غيلفيك شخصياً. استمد منه العون لدى أول دخوله لساحة "الشعرية" الباريسية. ويتذكر القارىء قصيدة غيلفيك الإهدائية التي يقدم بها الترجة الفرنسية لـ "أغاني مهيار الدمشقيّ" [1]. قصيدة لا تخلو من أبوية. أبوية شاعر فرنسي يقدم إلى ساحته الثقافية شاعراً من لغة أخرى. بمقابل هذا التقديم ، تمّ بالطبع ردّ الفضل بالصورة المعروفة التي لن نعلق عليها : ترجمات مجتزأة من شعر غيلفيك ، حوارات ، دعوات إلى العالم العربي ، إلخ ... هذا كله طيّب ومستحَقّ من لدن صاحب "مدارات". لكنّ ربما لم يكن غيلفيك ولا الكثير من القراء عارفين تماماًبتحية الإجلال الأخرى - شبه المخفية - التي شاء أدونيس أن يوجهها ، على شاكلته الخاصة ، لمضيِّفه الفرنسي : انتحال شكله الشعري ، و "تبني" وجازته الشخصية ونوع من المفارقة خاص به.

دعونا نقول أولاً بضع كلمات في غيلفيك. فحتى إذا كان غيلفيك صرّح ، بتواضع، لـ "الكرمل" [2] ، بأنه ليس صاحب عمل كبير، فهو يظل صاحب عمل متميّز. أولاً بوجازة معينة ، وبنوع من "الموضوعانيّة" والأنحياز للشيء أبان جاك بوريل بصورة ممتازة [3] عن كونه يصدر ، بسببٍ من عوامل تحليلية - نفسية ليست غريبة على طفولة الشاعر "وهوائه" الأول ، نقول يصدر عن كرهٍ للصميميّة وللدواخل الرحميّة. وإلى هذا، فهناك عمل للسخرية ، ونوع من المفارقة لا تسعى ، كما سيتوهّم أدونيس ، إلى صياغة حكمة ، وانما إلى إبطال عمل العقل ، والكشف عن "ناموس" آخر يعمل "وراءه". من هذه المفارقة، تنبثق الشرارة الشعرية. شعر هو، أخيراً، المضادّ التام (وهذا مايجد أنموذجه

1. منشورات "سندباد" ، باريس 1983. ورد في مقدمة غيلفيك - القصيدة :
"يا أدونيس
لو كنت الله
لأجلستك إلى يميني
ولمنحتك سلطاناً
ورحت إليك أتطلّع
وأنت تخلق
وتدبّر".

2. راجع الحوار مع الشاعر ، أجراه شوقي عبد الأمير في "الكرمل" ، العدد 8 ، 1984.

3. جاك بوريل Jaques Borel، تقديمه لـ "أرض ماء" Terraqué ، غاليمار، سلسلة "شعر" ، باريس 1968

الأمثل لدى معاصر لغيلفيك ، هو : بونج) لشعر الجوانية الرومانتيكي والأنثيال الشعوريّ والدفق النفسيّ غير المتحكم به. أي ، في النهاية ، ضدّ ما قد تمكن دعوته بالغنائيّة الأدونيسية.

كتب غيلفيك [4] عن المسكونية الدائمة ، لكل شيء ، بالموت و وعن كونه الوجه الآخر للحياة :

"كانت الخزانة من السنديان
إنها ليست مفتوحة
ربّما سقط منها موتى
ربما سقط منها خبز
موتى كثيرون
خبز كثير".

وعن سرّية ضرورية في التواصل والأشياء ، كتب :

"إذا ما أبصرتَ ذات يوم
حجراً يبسم لك
أفَستشيع ذلك ؟".

وعن الصخب العامل تحت الصمت ، وفيه ، وكون الأشياء حبلى بنقيضها دائماً :

"أيتها الحدران بلا أبواق - أيّ صراخ
في الحجرة تطلقين ،
- أيّ سكون ، وأيّ رعب ؟"

وعن اكتشاف للمخيف يأتي بتطامن ومعرفة :

"عندما سيكون أبصرَ عن قربٍ ، المسوخَ جميعاً
ورأى أنهم مجبولون من الأرومة ذاتها ،
فسيقدر أن يجلس بهدوءٍ في حُجرةٍ مضاءة
وبالفضاء يُحدّق."

وعن التعب المُحْدِق بكل شيء :

"تعب الحائط

---

4. هذه هذه القبسات مأخوذة من Terraqué ، مصدر سبق ذكره. و"Du domaine" ("عن الحقل")، 1977

من الشمس ، ومن اللبلاب".

وعن الوعي الشقيّ لكل بُنوّة :

"كان صعباً
تناول الطعام جلوساً قُربَ الأب".

وعن العدالة :

"ستأتي اللحظة
الأكثر علواً من كلّ انتقام".

وفي تحية العمل :

"أولئك الذين يشتغلون الأرض
لهم أيادٍ أكثر شمسية".

ومستنطِقاً أشياء الطبيعة ، كتبَ في الريح :

"دائماً
تجد الريح ماتعيد قوله
لنفسها
خصوصاً".

وفي الحقل والمعاناة الممكنة لكل شيء :

"أن نعرف
إذا كان الحقل
ينزف خلسةً
أحيانا".

وفي الأصل :

"الماء الذي تشرب
عرفَ البحر"

وعن سلامة أساسية للنية :

"إجمالاً ، أنت والنبع
بريئان".

إذا كنّا ترجمنا هذه القطع فلكي نُري طريقة الشاعر في استدخال الأشياء في عالمه الشعريّ بدون أن يُسقط عليها عملَ داخل إنسانيّ. وشاكلته في سَوقِ مفارقاتٍ وحقائق أليمة تارة ، مفرحة طوراً ، من دون أن يسقط في فخاخ الحكمة.

في مجموعته الشعرية الأخيرة ، الصادرة عن "دار الآداب" في بيروت عام 1988 ، تحت عنوان "احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة" ، يتبنى أدونيس التقنية الغيلفيكية ، فماذا ينتج ؟ يعيد ، على هيئة وجازات مقسورة حتى تتواءم مع شكل غيلفيك ، جميع هواجسه القديمة ، وأوالياته "الشعرية". وفي أولّها أربع : مركزية الأنا المجردة من كل مسافة نقدية أو سخروية ؛ والتأملُ الساذج للطبيعة ؛ والتشبّه بالحكمة ؛ واتخاذ الكتابة نفسها موضوعاً للكتابة (على نحو "ورق سائح يتقدم..." في "مهيار...."). قبل أن نصوغ سؤالاً ، سنطرح أمثلة :

في الباب الأول ، باب الأنا المتمركزة التي تتخذ أحياناً صيغة الشخص الثالث ، كتب (وللقاريء نترك الحكم على "عمق" مايلي) :

"يسافر -
يخرج من خطواته
ويدخل في أحلامه".

وكتب في "توهّجاته" :

"لا يتكلم ، بل يتوهج
بخيلٌ بالألفاظ
كريمٌ بالشرر".

وكتب ؛ مقلداً ، برداءة ، "على قلقٍ كأن الريح..." :

"لاتقدر الريح نفسها
أن تقدم له عكازاً يتوكأ عليه"

وكتب في جدل الذاكرة والنسيان :

"ترك رأسه يعوم في لجّ النسيان
فوصلَ إلى شاطيء الذاكرة".

وكتب في "ضوئيّته" :

"بين ذراعيه شمس تموت
يرفض أن يكفّنها الليل".

وكتب في البحث الدائم عن "آخر" :

"ما يبحث عنه
هو دائماً شيء آخر
غير الذي يجده ، -
هكذا سيتعذر عليه أن يجد ما يريد".

وكتب أخيراً في عاموديته :

"لا وقت لديه
لكي يدخل في الوقت
إلاّ عموديّاً".

وفي الباب الثاني ، باب القراءة الساذجة للطبيعة أو لأشياء الطبيعة كمجازات عن ظواهر أخرى (الرغبة ، الكآبة و الزمن ، إلخ...) ، كتب في عري الريح :

"عاريةً
تتنزّه الريح".

وكتب في تلاحم الريح والجسد :

"للغبار جسد
لا يرقص إلاّ مع الريح".

وكتب في البحر :

"لا يعرف البحر
أن يرقص أو ينام
إلاّ عارياً".

وكتب في البحر بما هو "كاتب" :

"لاوقت للبحر
لكي يتحدث مع الرمل :
مأخوذ دائماً بتأليف الموج".

وكتب في السماء وقد خرجت من يد خيّاطٍ عادل :

"السماء قبّعة
تتسّع لجميع الرؤوس".

وكتب في الضوء والظلمة (لاحظ الحضور الثقيل للقافية في "شعر" نثريّ !) :

"لا يقدر الضوء أن يَنام
إلاّ إذا لبس قميص الظلام".

وفي الباب الثالث ، باب التشبّه بالحكمة ، كتب في الزائل والأبديّ :

"الزائل هو ما تفاجئه
والأبديّ هو ما يفاجئك".

وفي مقاربة الموت كتب :

"المخلوقات كلها تجيء إلى الموت
ماعدا الإنسان ، -
الموت هو الذي يجيء إليه".

وكتب في المسافات :

"الضوء الأكثر بعداً
أقرب إلينا من الظلام الأكثر قرباً ، -
المسافة غالباً ، خرافة".

وكتب في الطفولة والهرم :

"الطفل يلعب مع الحياة
والشيخ يتوكأ عليها".

وكتب في الإنسان - الكتاب " :

"الإنسان كتاب
تقرؤه الحياة دائماً ،
ويقرؤه الموت في لحظة واحدة ،
مرةً واحدة".

وفي الصعود كتب :

"وجودنا منحدر
وحياتنا لكي نصعده".

وأخيراً ، ففي الباب الرابع ، باب العالم كاستعارة للكتابة والكتابة كاستعارة للعالم (ورأيتَ نماذج من هذا في ما سبق) كتب :

"الغيم كتاب
يكتبه الماء لقارىءٍ واحد : الأرض".

وكتب :

"الزبَد كتابة الموج
والشواطيء الورق".

وكتب :

"النجوم أبدية
تكتب الفضاء".

وكتب :

"لو كان واقعنا شخصاً
لرفض أن يتمرأى في الكلمات
التي نقولها عنه".

وكتب :

"النبع محبرة - ماؤه الحبر".

وكتب متسائلاً :

"الكلمات هي الأمس
أما القصيدة التي تتألف منها
فهي الغد ، -
أهذه كيمياء الشعر ؟".

وكتب :

"الرجل للمرأة كتاب
لا تقدر أن تقرأه إلاّ بجسدها كلّه".

إذا كانت محاكاة شعرية غيلفيك واضحة هنا ، فإنّ ما تتمخض عنه يظل بعيداً مع ذلك عن الشعر. ثمة هنا أكثر من خلل يطبع الكلمات بسكونية باردة. فما مصادر الخلل هذه ؟

- هناك أولاً غياب الإيقاع والإضمار الشعريّ ، فالجملة مبنية بناءً تقريرياً ، وبنيتها هي مما يدعى بالبنية الفكروية.

- كان يمكن قبول ذلك لو أن شيئاً من العمل على الصُّوَر جاء ليسعف هذا "النشاف" الذي قد تعدّه مقصوداً. لكن لا "صورة" هنا تتعدى مجال "التشبيه" ، وهو في الغالب "تشبيه غير بليغ".

- غياب الدعابة وإضمحلال العاطفة يحرمان هذه "الكتابة" من أكبر رافدين لكل كتابة ، حديثة كانت أم لم تكن. ثمة هنا رصانة جهمة ليست ناجمة عن وعي تراجيديّ (فالوعي التراجيدي فرح أبداً) بقدرما عن تشنجّ فكرَ شعري يقسر نفسه بوضوح.

- يتجلى هذا الغياب للوعي السخرويّ ، أو اللاعب ، وللوعي التراجيديّ بعامة ، في كون "المفارقة" في اللغة الأدونيسية (أشرنا إلى هذا في تقديم هذا الكتاب) لا تكون دائماً إلاّ مفارقة من الدرجة الأولى. أي فقيرة لفرط مباشرةٍ وانعدام عمق. فما أكثر مباشرة وبديهية (نعود إلى الأمثلة المطروحة) ، من أن يصل العائم في لجّ النسيان إلى شاطيء الذاكرة ، ومن أن يكون ما يبحث عنه شيئاً آخر دائماً ، ومن أن يجد في دخول الوقت عمودياً صورة مثلى للإختراق ، وما أكثر بديهية ومباشرة من أن يتحدث عن عري الريح ، وكون الجسد يرفض الرقص إلا معها ، وأن يكون البحر مأخوذا في تأليف الموج ، وأن تبدو لنا السماء كمثل قبّعة للجميع (ما أبلغه تشبيهاً !) ، وألا ينام الضوء إلاّ إذا التحف بضدّه ؟ إنه دائماً منطق الثنائية الأدونيسية ، والثنائية كما أسلفنا في القول ، ضيق واختزال. كذلك ، فما الحكمة ، وما عمق الحكمة ، في أن يكون الموت هو الذي يسعى إلى الإنسان (ما أجمل معكوس هذا ، كما يطرحه هايدغر الذي يقرر أن الإنسان إنسان بما هو إلى الموت صائر ؟). وأين الحكمة في أن يكون ضوء بعيد أقرب إلينا من ظلام قريب ، وأن تكون علاقة الطفل بالحياة لعباً ، وعلاقة الشيخ بها اتكاءً ، وأن تكون

الحياة صعوداً للمنحدر الذي هو وجودنا ؟ ما الجديد أخيراً في هذه "الكتابويّة" المعمّمة للكون ، يكون فيها الغيم كتاباً ، والنجوم مؤلّفة للفضاء ، والنبع محبرة من ماء ، والرجل كتاباً للمرأة ، والشواطيء ورقاً للزبد الذي هو للموج كتابة ؟

ما الذي بقي هنا ، أخيراً ، من شعرية غيلفيك ، سوى الهيكل الفارغ والإدّعاء السقيم لنسخة عن أصل كانت له على الأقلّ حكمة التوجّه إلى ذاته بدعابة تجد غالباً هدفها في الذات نفسها بالذات ؟ . هذا الفراغ كلّه يبرر ولا شك صرخة أدونيس اليائسة ، شبه الطفلية التي يطلقها في آخر مقطوعة ، تماماً، من المجموعة ، "هكذا" ، بلا تأنّقٍ ، بلا ادّعاء بالعمق ، وخصوصاً بلا ... شعر :

"خذني يا حبّ

وأطبقْ عليّ".

القسم الثاني

أدونيس مترجِماً لبونفوا

" قل لي كيف تفكر بالترجمة أقل لك من أنت"

هايدغر

"... مترجِمٌ ، لأنه شاعر"

ميشيل دغي.

ليس من حاجة لاستعادة النظريات والأحكام التي ترفع الترجمة ، عندما يُضْطَلع بها بجدية ، إلى مصاف أكثر الممارسات مسؤولية وخطورة. والترجمة الشعرية ، خصوصاً ، إلى مراس إبداعيّ ، وواحد من أكثر أعمال المخيلة أساسية. من ترجمة القديس جيروم اللاتينية للكتاب المقدس حتى ترجمة بنيامين لبودلير، مروراً بترجمات غوته لشعراء الشرق ، ونرڤال لغوته نفسه ، وهولدرلين لسوفوكلس، وبودلير ومالارمه لأدغارآلان بو، وتسيلان لماندلشتام والشعراء الفرنسيّين ، وماقاله هؤلاء وسواهم في الترجمة ، من هذا كله ترتسم اليوم معيارية (حتى لا نقول نظرية) كاملة للترجمة ، ترى فيها ما لا يراه جدل أصبح عتيقاً ومؤكد العقم يتمحور حول ثنائيات الوفاء والخيانة ، الجمال والقبح، إمكان ترجمة الشعر أو استحالته. من بين جميع هذه النظريات للترجمة، والتحديدات (ونحن إليها عائدون) [1] سنتمسك بهذا التعريف لهولدرلين ، أبرزه أنطوان بيرمان مؤخراً في كتاب هام يرى في الترجمة "اختبارا للغريب" [2] بمَعنى التعبير الإثنين : أن نعيش اختبار ضيافتنا للأجنبيّ ، فنحسن معاشرته وإيواءه ، وأن نتعرض نحن أنفسنا لاختباره ، فندعه يمارس علينا ما يمكن ان يمارسه من تحويل أو يوحي به من تعديلات أساسية.

---

1. راجع كتابنا الماثل للطبع : "شعرية الترجمة" ، يصدر في أوائل 1991 ، ويضم قراءة لأهم نظريات الترجمة، وعرضًا لجهود أهمّ مبدعيها ، ومتابعة لبعض الممارسات الراهنة في العربية ، ولائحة ببليوغرافية بأهمّ مصادر دراستها

2. Antoine Berman , "L'épreuve de l'Etranger" , Gallimard , les Essais.1984

هذا الاعتبار للترجمة ، الذي سنعود في خاتمة هذا القسم لنفصّل فيه أكثر ، هو ما سيقودنا في قراءتنا هذه لأدونيس مترجماً لبونفوا. صحيح أننا سنلاحظ علاقته باللغة الفرنسية ، لكن ، قبل ذلك ، أو بالتزامن معه ، علاقته بنص بونفوا ، أي بشعريته ، و*بالشعرية* التي سخّرها للعمل لإنجاز هذه الترجمة. هكذا تكون الترجمة، هذا *الاختبار للغريب كاشفاً* عن الشعرية أيضا.

بدءً بشكسبير...

ان الانموذج الأول الذي يكفي إيراده للتدليل على التضارب الذي يحيق بترجمتها أدونيس لأعمال بونفوا [3] ، وتواتر السهو أو الإستسهال وانعدام القراءة الإشتمالية ، هو ترجمة لقبستين من شكسبير يورد بونفوا إحداهما فاتحةً لـ"حجر مكتوب" والثانية فاتحة لـ"في خديعة العتبة". كان جان ستاروبنسكي، الناقد المعروف الذي وضع مقدمة تحليلية للأعمال قام أدونيس بترجمتها مفتتحا بها المجلد مثلما هو معمول به في الطبعة الفرنسية ، قد أورد بدوره القبستين ، معلقاً على أهميتهما في مقاربة بونفوا. فهما "لا تتضمنان وحسب اختيار منطلق في التراث الشعري الغربي الكبير ، وإنّما هما كذلك صوت الماضي الذي يعلن عن رهانات الحاضر ويدلّ عليها..." (ص 5 من الترجمة العربية). كان يفترض بهذه الوقفة من لدن ستاروبنسكي مقدّم الأعمال المترجمة أمام القبستين ، أن تنبه المترجم إلى أهميتهما المفصلية في عمل شاعر لايقتبس جمل الآخرين كيفما اتفق ، بل يتوخى من خلال هاتين المقولتين -وسنوردهما بعد وهلة - منفذاً إلى "عالم معلّق في التناوب الذي يقابل بين مخلّص(الأدق : مفتدى) و مهدّم. مايموت ومايولد. "ويضيف الناقد: يشير العمل الشعري في هذا ، إلى هاجسه الأصلي ، إلى مكان انبجاسه الذي هو لحظة الخطر ، حيث يتأرجح كل شيء بين الحياة والموت..." ويري الناقد كيف أن جملتين لهيغل وهولدرلين تفتتحان مجموعتين سابقتين لبونفوا ، تعملان فيهما العمل نفسه.

3. إيڤ بونفوا ، الآثار الشعرية الكاملة ، ترجمة أدونيس ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ، 1986.

" هذا هو النصّ الأصليّ للقبسة الأولى من شكسبير ، التي تفتتح "حجر مكتوب" لبونفوا ، وهي مجتزأة من الفصل الأخير من "حكاية الشتاء" : (ص 183 من الطبعة الأصلية للأعمال الكاملة لبونفوا [4] :

Thou mettest with things dying ;

I with things new born."

وهذه هي ترجمتها كما ترد في مقدمة من ستاروبنسكي (ص 7 / الأعمال) :

"Tu as rencontré ce qui meurt

et moi ce qui vient de naître"

أما القبسة الثانية ، المجتزأة من مسرحية شكسبير ذاته (الفصل الثالث ، المشهد الثالث) فهاهي في نصّها الأصلّي :

They look'd as they had heard of a world ranson'd, or one destroyed"

وهاهي في ترجمتها الواردة في مقدمة ستاروبنسكي (ص 7 / الأعمال)

"On eût dit qu'ils venaient d'apprendre la nouvelle d'un monde rédimé ou d'un monde mort".

واضح أن الفعل "dying" في القبسة الأولى هو فعل استمرار ، يشير إلى ماهو بصدد الموت ، مايحتضر ، مايموت. أمّا "new born" فإلى ماهو حديث الولادة (من هنا الترجمة الفرنسية: "ce qui vient de naître") . الفعل مطروح هنا في حرارته ، والخطر في وشوكه القويّ. وتفتتح ترجمة أدونيس في مستهل "حجرمكتوب " (ص 167 / ترجمة) : فتقرأ :

"أنت تلتقي بالأشياء الميتة / وأنا ألتقي بالأشياء الوليدة".

لقد أحال، أولًا، الفعل الماضي إلى الحاضر. وأضاف ثانياً "الأشياء"، بدل أن يكون كالنصّ الأصليّ ، أكثر وجازة ، وكرّر، ثالثاً ، فعل "ألتقي" ، من حيث كان في مقدوره أن يتفاداه ، كالأصل ، فيقول : "وأنا بالأشياء الوليدة"، وجمّد عبر الصفة ، سياق الاستمرار ، في "مايموت" ، والحداثة الزمنية في "ماولد لتوّه". كل هذه "الإنحرافات" في بيتين اثنين. ولا تتوقف المسألة عند هذا الحدّ. فها أنت تعود إلى المقدمة فما تجد ؟ ترجمة مختلفة تماماً للقبسة

4. نعتمد هنا طبعة غاليمار لأعمال بونفوا ، سلسلة "شعر" 1982 :
Yves Bonnefoy , Poèmes , Gallimard , col. Poésie, Paris 1982

ذاتها. تجد هذه المرة (ص 5 / الترجمة) : "أنت التقيت بما يموت ، وأنا التقيت بما يولد". هنا قارب أدونيس قصد الشاعر وإن ليس كلياً. فلماذا اختلفت الصيغة بين ترجمة المقدمة وترجمة القصائد ؟ هل منعته العجلة من توظيبٍ شامل للكتـاب كلـه ؟ لنتأمل ترجمة القبسة الثانية لعلّ حظّها من الدّقة أوفر .

يترجم أدونيس هذ القبسة في مفتتح "خديعة العتبة" (ص 233 / الترجمة) إلى : "بدا أنهم سمعوا / خبرعالم مخلَّصٍ أو عالم مهدّم". ويورد الترجمة نفسها عند ورود القبسة في مقدمة سُتاروبنسكي. غير أن مقولة شكسبير تستعاد من قبل بونفوا في ثنايا قصيدة : "الغيوم" على النحو التالي (ص 301 / الأعمال) :

"Ils semblent , dit encore
Un temoin, meditant , et qui s'éloigne ,
Entendre la nouvelle
D'un monde rédimé ou d'un monde mort"

ويترجم أدونيس هذه المرة ("ص 289 / الترجمة) إلى :

"يبدون ، يقول أيضاً
شاهد، يتأمل ويبتعد
أنهم يسمعون خبر
عالمٍ مفتدى أو عالم ميت "

لاشك أن "مفتدى" هي المقابل الصحيح لـ "ronsom'd" (rédimé بالفرنسية) ، و"الإفتداء "ليس التخليص". مرّة أخرى يفرض نفسه الفارق بين ترجمة قبسة في المقدمة وبينها في الأعمال. بل أكثر من هذا بينها إذ ترد مرة أولى في الأعمال وبينها إذ ترد فيها مرة ثانية . فما مبرّر هذا التضارب ؟ وماحكمته ؟

لطائف اللغة أخطر مافيها

يكشف الشعر عن حدّته في التفاصيل البسيطة. إن حروفاً وظروفاً ، وصفات ، تمنحه دقة وفروقاً وظلالاً ، وإلى هذه العناصر "الهيّنة" من حيث مكانها في الجملة ، لكن البالغة الخطورة من حيث وظيفتها الشعرية ، ينبغي أن يتجه انتباه المترجم. وهذا ما لايقوم به أدونيس. إذ غالباً مايعرب عن عدم انتباه فعليّ للعب مثل هذه العناصر.

في ص 65 (67 من الأصل) يترجم : "ولاتزال سكرى بموتها" مقابل : "Et ivre encore étant morte" بدل : "وماتزال سكرى وهي الميتة" ، مما يعرب عن مفارقة طمسها المترجم. وفي ص 75 (79 الأصل) تقرأ : "أيّ صوت غريب أو إلهيّ / رضيَ أن يسكن في صمتي ؟" مقابل

"Quelle divine ou qu'elle étrange voix
Eût consenti d'habiter mon silence ?"

والحال إن الشاعر كان يقصد : "أي صوت غريب أو إلهيّ / كان سيرضى بأن يسكن في صمتي ؟". الفرق بين فعل واقع وآخر احتماليّ يّمحي في نظر أدونيس. وفي 117 (125 من الأصل) نقرأ : "كنّا نجيء دائماً" مقابل "nous venions de toujours" والأصحّ ، بسبب وجود (de) ، التي طمسها أدونيس ، هو : "كنّا نجيء من الأزل". أي : من ناحية الأزل. يلاحظ القارىء أنه عبر طمس مثل هذه "الأدوات" البسيطة ، أو عدم التفريق بين صيغ الفعل، فإنّما يضيع الشعر كلّه ، أو "كلّ " الشعر. نواصل.

تقرأ في 127 (135 من الأصل) : "... وكنت أعرف / أن الماضي والمستقبل سيتهدّمان / دائماً في عينيها الشرهتين". فتحسب أن الماضي والمستقبل سيتهدّمان على يد طرف ثالث. ولكن الشاعر كان قد كتب :

"Que dans ses yeux avides le passé

Et l'avenir toujours se détruiraient"

لم يقل الشاعر "seront détruits" وإنّما "se détruiraient" : يهدّم أحدهما الآخر بفعل صراع. بدلالة أنّه يضيف على الفور : "Comme le sable et la mer sur la rive" : "كالبحر والرمل على الشاطىء ..." أي كما يمر البحر والرمل على الشاطىء بسياق هدم متبادل. لايدرك أدونيس عمل "se" الإنعكاسية ، التي يتعلّمها طلبة الفرنسية في شهرهم الدراسيّ الأول .

تقرأ في 136 (144 من الأصل) : "يأتي ويشيخ" ، كمقابل لـ : "Il vient et c'est vieillir" كما لو كانت الشيخوخة تتمة بسيطة للمجيء : يأتي إلى هنا ويشيخ. الحال أنّ مايقصده الشاعر هو التالي "يأتي وهذا يعني أن يشيخ". يشيخ لأنّه أتى. لأنّه أتى إلى هنا. لأنّه أتى إليك يادوف. بدلالة أنه يضيف فوراً :

"...Parcequ'il te regarde

Il regarde sa mort qui se déclare en toi".

"لأنّه ينظر إليك ، (فهو) ينظر إلى موته الذي يتجلّى فيك".في الصفحة نفسها ترى إلى أدونيس وهو يخلط ببساطة بين ضمائر الخطاب. تدل "soit" في الفرنسية على فعل الأمر : "وليكن". كتب الشاعر :

"... Arbre de peu d'alarme

Soit ton désir anxieux de ne l'éveiller pas".

وكان بطبيعة الحال يقصد : "ولتكن الشجرة القليلة النذير / رغبتك القلقة في ألاّتوقظيه". فيترجم أدونيس : "أيتها الشجرة المنذرة قليلاً / كوني رغبتك القلقة في ألاّ توقظيه" محولاً "دوف" بكامل البساطة إلى شجرة. ولو كان الشاعر يقصدها لكتب : "sois !". في 137 (ص 145 من الأصل) : نقرأ: "تحركي بهذا الدم الذي يخترقك" مقابل قول الشاعر : "Emeus toi de ce sang qui te traverse"، والمقصود "انفعلي بهذا الدم..." مثلما خلط أدونيس في ترجمة بيرس بين الفعلين ""se clore" و "s'eclore" ("ينغلق ويتفتح") ، يخلط هنا بين "mouvoir" (يحرّك) "émouvoir" (يثير العاطفة أو الإنفعال).

في ص 140 (148 من الأصل) ، وكان الشاعر قد كتب :

"Tu croiras renaître aux heures profondes

Du feu renoncé, du feu mal éteint

تقرأ :" ستؤمن أنك تبعث في الساعات العميقة...". هذا لامعنى له ، يقصد الشاعر ، وببساطة : "ستحسب أنك تبعث..." خلط المترجم بين معنيين للفعل "croire" أحدهما "الظنّ" ، والثاني "الإيمان".

في 142 (ص 151) ، وكان الشاعر قد كتب : "Que l'oiseau se déchire en sables" فترجم أدونيس : "ليتمزّق في الرمال...." ، والمقصود : "ليتمزّق العصفور رملاً" ؛ بمعنى "ليتفتّت كالرمال". لو كان الشاعر يريد الرمال موضعاً للتمزّق لعرّفها أولاً ، ولإستخدم الظرف "dans" ("في") وليس هذا الحرف البالغ الدقة ، والذي يفيد هنا الإنقلابية : "en". وفي الصفحة نفسها (152 من الأصل) ، نقرأ : "استسلمت لضجيج الموت الذي كان يتحرك فيّ" ، وكان الشاعر كتب : "J'ai cédé au bruit mort qui remuait en moi"

ويقصد : "واستسلمت للضجيع الميت الذي كان يتحرّك فيّ" . الضجيع ميت ، أي خافت ، ولاأثر فيه للموت الفعليّ حتى يتكلّم المترجم عن ضجيع الموت.

في 150 (161 من الأصل) نقرأ : "... أن تمسك باليدين غياباً كثيراً".
وكان الشاعر كتب: "qu'il te fallait saisir A deux mains tant d'absence ..."

ألف مرّة ، يترجم أدونيس "tant" بكثير ، والمقصود هنا هو : "أن تمسك بيديك بهذا الغياب كلّه ".ذلك أنّ "كثيراً" تحرم البيت من الراهنيّة والحدة اللتين تتوفر عليهما في العربية صيغة : "هذا ... كلّه" ، إضافة إلى أنها مستساغة هنا ودالة ، أما الصيغة الأولى فباردة وسكونية. تبدو صياغة أدونيس هذه مجردة من المعنى في مواقع أخرى ، منها مثلاً صياغتة في 169 (185 من الأصل) : ... "أن الليل / وراء نيران كثيرة أقلّ ظلاما" ، وكان الشاعر قد كتب :

"... et que la nuit

Derrière tant de feux, est moins obscure"

وقصدَ : "أن اللّيل / وراء هذه النيران كلّها / أقلّ ظلاماً."

في 182 (198 من الأصل) : ، كان الشاعر قد كتب
"Alors, Je t'ai volue au chevet de ma fièvre :
D'inexister, d'être plus noir que tant de nuit."

واضح لمن يمنح للعبارات الزمن الكافي للقراءة أن البيتين يترجمان كما يأتي" آنذاك شئتُ أن تكوني عند وسادة حمّاي / حمّى ألا أوجد ، وأن أكون أكثر سواداً من هذا الليل كلّه".لاشكّ أن في قول الشاعر " ma fièvre d'inexister" بعض الجرأة في التركيب معتادة لدى بونفوا ، ومن الواضح عبرها أنّ حمّاه نابعة من عدم وجوده ، الوجود الحق إلذي إليه يطمح ، ومن كونه أكثر سواداً من الليل. من هنا تنضاف "حمّى" الثانية ليستقيم المعنى : "حمّاي / حمى ألاّ أوجد ..." أما أدونيس ، فقد ترجم كما يلي : "آنذاك شئتك أن تكوني عند وسادة حمّاي / ألا توجدي ، أن تكوني أكثر سواداً من ليالٍ كَثيرة". سلسلة أخطاء :

1 - "شئتكِ أن تكوني " جدّ مستهجنة بالعربية ،

2 - أرتكب من جديد خطأ "tant" : "ليالي كثيرة" ، بدل "هذا الليل كلّه"، ومزج بين و nuit (ليل ، بعامّة) "nuits" (الليالي).

3 - إلى المرأة نسَبَ عدم الوجود والتغلّب في السواد على هذا الليل كلّه بدل أن ينسبهما إلى العاشق المتحدث في القصيدة. ولو أنّه أمعن النظر إلى "noir" وهي هنا صيغة مذكرة : أسود وليس : noire (سوداء) (يقال بالفرنسية "أسود أكثر" حيثما نقول نحن : "أكثر سوادا") لأدرك أن المقصود هو المتكلم لاالمخاطب ، ولكان أنقذ ترجمة المقطع.

قلنا أن أدونيس أساء فهم "nuit" (الليل ، بعامة) ، فحولّها إلى ليالي معدودة. هاهو في الصفحة نفسها يرتكب خطأ معاكساً ، لكن مناظراً ، إذ يترجم :

"... et tu sauvais
Nuit après nuit mes pas du gouffre qui m'obsède"

ترجمها إلى : "...وكنت تنقذين / خطواتي ، ليلاً ليلاً من الهاوية التي تحاصرني". وكان عليه أن يمرّ من الليل العام إلى الليالي المعدودة ، المتواترة : "كنت تنقذين خطواتي / ليلة بعد ليلة من الهاوية..." ، أو "ليلةً ليلةً من الهاوية" ...ولانحسب أن أحداً قبل أدونيس قال في العربية : " ليلاً ليلاً" ، خصوصاً بالمعنى الزمني المتواتر. كم من مترجم ينسى لغته لدى المرور باختبار الترجمة المرعب ؟ لكن أن يكون هذا المترجم شاعراً ، و بهذا الزهو بعربيّته ! ؟

عدم الإنتباه نفسه إلى التذكير والتأنيث يدفعه في الصفحة الثانية (183 ، 199 من الأصل) إلى إرتكاب خطأ مماثل. كتب الشاعر مخاطباً دوف:

"...O monotone et sourde,

Et parfois par un roc invisible brisée"

واضح بسبب التأنيث في "brisée" أنّها تحيل إلى دوف المخاطبة ، وليس إلى "roc" (الصخرة) ، وهي مذكر في الفرنسية. ترجم أدونيس : "أيتها الرتيبة الصمّاء / وأحياناً بصخرة مكسورة غير مرئية..." وهذا لامعنى له !. كان ينبغي أن يقول : "أيتها الرتيبة الصمّاء / والمكسورة أحياناً بصخرة غير مرئية."

وفي المقطع ذاته تواجه خطأ يتكرّر لدى أدونيس أكثر من سبع مرات في المجموعة. إنّه يسيء فهم "Comme" التي تعني "مثل" ، أو "مثلما" ، عندما ترد في سياق مقارنة ، و"ياكم" ، عندما يكون هناك تعجب. كتب الشاعر (183 ، ص 199 من الأصل) :

"Comme ta voix s'en va, ouvrant parmi ses ombres
Le gave d'une étroite attente murmurée !".

وكان يقصد ببساطة : "كم كان صوتك يبتعد ، فاتحاً بين ظلاله / مجرى انتظارٍ مهموس ضيق !". ويترجم أدونيس : "كما يغيب صوتك ، فاتحاً بين ظلاله / مجرى انتظارٍ مهموس ضيق". هكذا تمتزج الدلالات ، ويكون ، نبر الشاعر ومعناه هما الضحية.

من الأمثلة الأخرى ، المغيظة ، على إساءة فهم عمل "comme" التعجبيّة ، ترجمته (ص 102 في الترجمة ، ص 108 من الأصل) قول الشاعر :

"Veilleuse de la nuit de janvier sur les dalles,
Comme nous avons dit que tout ne mourrait pas"

ترجمته إياه إلى :

"سراج ليل في كانون الثاني على البلاط
مثلما قلنا لن يموت كل شيء !"

وهذا لامعنى له. القصد :

"سراج ليل كانون الثاني على البلاط
كم كنّا نقول أنّ كل شيء لن يموت !"

ومثل هذا كثير. بل لايحصى.

لايدرك أدونيس وكثيرون غيره ، لدى ترجمة العناوين ، أن حذف أداة التعريف في الفرنسية هو أعلى تعريف ممكن. فمقابل : "الجريمة والعقاب" لايُكْتَبْ "le crime et le châtiment" ، وإنّما : "Crime et châtiment". لكن أدونيس يكتب : "مكان حقيقيّ" و "جسم حقيقيّ" و "حركات أخيرة" ، مقابل "vrai lieu" و"vrai corps" و "Derniers gestes" ، بدلاً أن يكتب : "الموضع الحق". "الجسم الحق" ، و"الحركات الأخيرة". فهذه تعبيرات مخصوصة جميعاً.

في ص 289 يعيد أدونيس إساءة فهم "se" التي تكون إنعكاسية حيناً، وتبادلية حينا آخر. كتب الشاعر (301 في الأصل) :

"Que ceux qu'avaient jetés l'orgueil, le doute
De contrées en contrées dans le dire obscur
Se retrouvent, se savent..."

ويقصد : "أنّ هؤلاء الذين رماهم الكبر والشك / من إقليم إلى آخر في القول الغامض / يتلاقون ويعرف بعضهم البعض". بدلالة أنّه كان كتب قبل هذا ببيتين مستعيداً اللقيا النهائية في العالم الشكسبيريّ :

"Quand chacun reconnaît chacun" :

"عندما يميز كل واحد الآخر (أو كلّ واحد)". ويترجم أدونيس : "... من إقليم إلى آخر في القول الغامض / يلاقون أنفسهم ، يعرفونها..."

إساءة الفهم نفسها لموقع الكلمة في 321 (331 من الأصل)، إذ يكتب الشاعر : "Oui par même l'erreur" ، ترجم أدونيس : "نعم ، بالخطأ ذاته / الذي يمضي" ، والمقصود هو : "نعم ، حتّى عبر الخطأ / الذي يمضي". لأن الشاعر يحثّ نفسه على المرور بكلّ شيء والذهاب أبعد. إلاّ أن هذه القصيدة الأساسية : "المشتت ، غير المنقسم" ، قد "أبيدت" بفعل خطأ آخر كان تفاديه من السهولة بمكان لو توفرّ فعل قراءة حقيقية. هذا ماسنعود إليه.

أخطاء ناجمة عن انعدام الدقة في القراءة

ينتج نوع من الإنزياح الدلاليّ وإبطال للشحنة التعبيرية ، عن عدم الدّقة في فهم المفردات والصيغ ، أو عن إساءة عكسها في العربية.

استخدام المترجم مثلاً (ص 33 ، 35 من الأصل) ، تعبير "ألف شكل محتمل" بدل "ألف شكل ممكن (mille figures possibles) ، وبين الإمكان "و"الإحتمال" مسافة فلسفية ذات بال. على أن هناك ، كما سيرى القارىء ، ماهو أدلّ وأفظع خصوصًا عندما نأخذ المفردات ، المتشابهة لأول وهلة ، ضمن سياقها أو فضائها الشعريّ المخصوص الذي نكشف فيه عن تفارقات بالغة. هكذا هو أمر إستخدامه (ص 35 ، 37 من الأصل) : "رجلٌ أسيرُ غرفة" ، حيثما قال الشعر "Captif d'une salle" ، أي قاعة ، بدل غرفة ، والقاعة كما يعرف كلّ قارىء جادّ لبونفوا ، أو الصالة الواسعة ، هي الأنسب لانتشار مسرح فضاء بونفوا وحركات دوق فيه وتمارياتها. الأمر نفسه في الصفحة ذاتها بالنسبة إلى "موت محتّم " كمقابل لـ "Indispensable mort" : الموت الضروريّ ، الموت الذي لابدّ منه. الموت المستفزّ والمنادى وليس المتقبّل ضمن حتمية مستكينة أو قدرية متخطّاة. في 45 (47) يضع "ذكرياتنا" ، مقابل "nos mémoires" ، وهي : "ذاكرتنا". وهذه خسارة للبيت القائل :

"Il s'agissait d'un vent plus fort que nos mémoires" :

"كانت تلك ريحا أقوى من ذاكراتنا". وقد ترجمها أدونيس إلى :

"كنّا نعني ريحاً أقوى من ذكرياتنا". بالإضافة إلى تخفيف الشحنة لدى المرور من "ذاكرات" إلى "ذكرياتنا" ، فلاندري لم وضع أدونيس "كنّا نعني" بدل التعبير غير الشخصيّ : " كان الأمر يتعلّق بـ " ، أو ببساطة : " كانت تلك " ؟ ! وفي الصفحة نفسها يستخدم "ويداك مشقوقتان" مقابل"les mains fendues" ، أي "ويداك ذائبتان."

أحياناً يقود انعدام الدقّة إلى تنطعٌ واستحداث لمفردات فلسفية حيثما يقصد الشاعر تعبيرات "عاديّة" (يحدث غالباً العكس أيضاً فيتحوّل الفلسفي ، كمّا سنرى ، إلي خطاب "عاديّ".) كما في ص 49 (51 في الأصل) حيث يترجم :

"Complice encore du vivre"

يترجمها إلى : "مازلت شريكة الفعل الحيّ" والمقصود هو، وببساطة : "مازلت شريكة الحياة " ، أو العيش ، شريكة فعل العيش.

تولد أيضاً غرابات وصيغ خرقاء. كما في ص 50(52 من الأصل) : "الآن تتصدع "المناجر الوجهية". المناجر هي في العربية جمع "منجر" وهو مكان النجارة. وهذا هو المعنى الأول للمفردة "menuiserie" في بيته المترجم هنا :

"A aprésent se disloquent les menuiseries faciales".

لو أن أدونيس ذهب أبعد في البحث ، أوقدَحَ زناد فكره أكثر ، لوجد معاني أخرى للكلمة ، ولعرف أن الشاعر كان يقصد (وهذا مايمنح صورة شعرية مقبولة ، فشعر كبير لايكون مجانياً أبداً) ، نقول يقصد منحوتات الوجه، أشكاله النحتية ، وشاء أن تكون الصورة خشبية المصدر بدل أن تكون حجرية ، فقال "menuiseries" ، قاصداً مخرّمات الوجه ، تخاريمه ، تخشباته ، زخارفه ، وهياكله. "الآن تتصدع المخرّمات الوجهية." ولم نعرف من قبل أن امرأة تحمل ، خصوصاً لدى احتضارها ("الآن يُباشر اقتلاع النظر" ، هذا مانقرأ في البيت التالي) ، نقول تحمل في وجهها دكّان نجارة !

في ص 55 (57 في الأصل) يترجم :

"Je te détiens froide à une profondeur où les images ne prennent plus"

يترجمها إلى : "أحتفظ بك باردة في عمق / لم تعد تنمو فيه الصور" : بالإضافة إلى أنّه قسمَ البيت إلى بيتين [5] ، وهذا إجراء منتقد في الترجمة ("الترجمة شكل" ، "كتب بنيامين") فقد أخطأ فهم فعل "prendre" وهو هنا لازم غير متعدّي. إنّه يفيد الإشتعال وتولّد النار. كان أدونيس مصيباً عندما ترجم القصيدة نفسها ، هي وثلاثاً أخرى ، في مجلة "شعر" ، قبل مايزيد على ثلاثين سنة ، فكتب : "لم تعد فيه الصور تلسع". لكن صحيح أن الشاعر صلاح ستيتية كان إلى جانبه يشرف يوم ذاك على الترجمة. في ص (62 من الأصل) يترجم :

Présence exacte qu'aucune flamme désormais ne saurait restreindre"

يترجمها إلى :

"حضوراً كاملاً لن يعرف أيّ لهب بعد الآن أن يحاصره".

أولاً ، لانفهم هنا لِمَ نصبَ الحضور. إذا كان نصبَه على المناداة ، فلا مناداة في العربية من دون الأداة ("ياحضوراً كاملاً" أو "أيها الحضور الكامل").غير أن "restreindre" لاتعني "المحاصرة وإنّما "الإنقاص" أو "التقليص" ، وكان على الصفة "exacte" ("الدقيق" ، وترجمها أدونيس إلى :"الكامل") أن نتساعده في هذ الإختيار. "أيّها الحضور الدقيق (أو المشخص) الذي لايعرف (بالأحرى : لايقدر ، فالترجمة التي لجأ إليها حرفية) أيّ لهبٍ أن ينقصه".

---

5. لا شكّ أنّ الترجمة الفرنسية التي قدّمتها آن ويد منكوفسكي لقصائد للمعريّ (منشورات فايار ، 1988) ، بالتعاون مع أدونيس تسدي فضلاً كبيراً للشعر العربيّ إذ تعرف بأحد أكبر أعلامه. ولكنها لم تخلُ من إجراءات شكلية منتقدةَ في جميع التناولات الجدية للترجمة الشعرية. تقطيع الأبيات الطويلة ، مثلاً ، إلى أبيات قصيرة عديدة ، وهذا مما يخلّ بإيقاعها ونَفَسها. هكذا يتحولّ بيت المعري ، الشهير :

"جسدي خرقةٌ تُخاط إلى الأرضِ فيا خائطَ العوالمِ خِطْني" إلى الأشطار الأربعة التالية :

"Mon corps est un lambeau
Qui se coud à la terre
O , Couturier du monde
Couds-moi !.

كأن تقول في العربية :

"جسدي خرقة
إلى الأرض تخاط
آه يا خائط العوالم
خطني"

والفارق الإيقاعيّ و الدّيناميّ بين هذا وذاك كبير.

في 65 (67 من الأصل) ، يترجم "Ménade consumée" إلى"أيتها الماجنة المستهلكة". بالإضافة إلى أن الشاعر لايقصد أية *ماجنة* كانت ، وإنّماإحدى "الميناداات" "وهؤلاء لهنّ دلالة أسطورية مشخصة وسنعود إلى هفوات من هذا النوع في فقرة أخرى ، فإنّ أدونيس ، هنا مثلما في مواضع أخرى عديدة ، بما فيها ترجمته السابقة لسان جون بيرس ، دائماً مايخلط بين "consommer" (الإستهلاك) و "consummer" (الحرق والإفناء والمحق). قصدَ الشاعر : "أيتها الميناادة المحروقة" ، أو "المفنيّة".

في ص 70 (72 من الأصل) يخلط أدونيس من جديد ، وعلى نحو مزدوج ، بين أزمان الفعل من جهة ، ودلالات الظن والإعتقاد والوثوق والتفكير. إلخ... ، من جهة ثانية. يترجم البيت :

"Tout se défait, pensais-je tout s'éloigne"

يترجمه إلى :" كنتُ أظن كل شيء يبتعد ، كل شيء يتفكك". يفهم القارىء من هنا أن الأشياءلم تكن تتفكك وأن كلّ شيء لم يكن بصدد الإبتعاد حقاً ، فهذا محض ظنّ من لدن المتكلّم في القصيدة. الحال ، كان قصد الشاعر ، عبر صيغة الفعل المستمرة ، هو التالي : "كلّ شيء يتحلّل ، فكرت ، كل شيء يبتعد". إنّه تفكير مَن يتأمل واقعة التفكك والإبتعاد الحادثة أمامه ، بالفعل ، "فوق شتاء موحل" "sur un fangeux hiver" والأخير هو المسرح الذي تحقق فيه "دوڤ" ظهورها "سرية" ، و كان بمقدوره أن يفيد من تعدية معاني "furtif" : الهارب والعابر والسريّ والخفي ليختار ترجمة أقرب لروح القصيدة : "هاربة رأيتك ثانيةً تظهرين":

"Je te revois furtive" .

في القصيدة نفسها يفصل عنصرين ملتحمتين أصلا :

"Vitre sitôt éteinte, et d'obscure maison."

هذه صفة يطلقها الشاعر على "دوڤ". يترجم أدونيس : "رأيتك نافذة زجاجية انطفأت ، وبيتاً مظلماً". والتعبير الدقيق هو :

"نافذة سرعان ما تطفأ ، وفي بيت مظلم". هكذا يتفاقم الظلام في فضاء بذاته.

في ص"73" (77 من الأصل) يستوقفنا العنوان من جديد. بالإضافة إلى عدم فهم أدونيس كما أسلفنا "لعبة" التعريف عبر التنكير ، يترجم "Vrai corps" إلى "جسم حقيقي". وإذا لم نخطيء ، فـ "الجسم" مرصود في العربية للأجسام بالمعنى الفيزيائي والعضويّ للكلمة ، كما نقول "صحة الجسم" أو قانون "سقوط الأجسام". أما "الجسم" كفضاء للحواس والرغبة ، فيقال له "الجسد". كان ينبغي أن يكتب : "الجسد الحق". هذا اللاتمييز يخترق (ولك أن تدقق في ذلك) ترجمة الأعمال بكاملها. ولانحسب بونفوا ، ولاأي شاعر آخر، معنيّاً بـ "كمال الأجسام" و"صحتّها" بقدر مايعمل الرغبة فيها ، والفقدان.

عندما "يكتشف" أدونيس مفردة ، أو مقابلاً لغوياً ، فهو يستهلكه حتّى العبثية وحتى عندما يشير السياق الشعريّ إلى ضرورة اختيار مقابل آخر. هكذا هو شأن اختياره "الكائن" كمقابل لـ "l'Etre" ، التي تدلّ كذلك على الكينونة والكيان والوجود. في 77 (81 من الأصل) ، مثلاً ، يترجم :

"Et quand minuit dans l'être illumine les tables"

يترجمها إلى : "وحين يضيء موائدك منتصف الليل في الكائن".

أولاً ، لم يقل الشاعر : "موائدك"وإنّما"الموائد". ثمّ إن المفردة "tables" ("طاولات" حرفياً") لاتدل على "الموائد" وحدها ، وإنّما على "الألواح" أيضا. هكذا تسمى "ألواح" موسى. ووجود " الفنيق" في القصيدة كان عليه ، ربّما ، أن يدفع إلى التفكير بهذا الإتجاه. لكنّ الأدهى أن ترجمة "l'être" إلى "الكائن" تمنح صورة مجانية في غرابتها : ما معنى "الموائد المضاءة في الكائن" ، ولمَ ليس في "الوجود" ؟.

يتفاقم السوء عندما يترجم بعد ثلاث صفحات (ص81 ، 85 من الأصل):

"Que le verbe s'éteigne
Sur cette face de l'être où nous sommes exposés,
Sur cette aridité que traverse
Le seul vent de finitude".

يترجمها إلى : "لتنطفىء الكلمة / على هذا المظهر من الكائن حيث عُرضنا / على هذا الجفاف الذي تخترقه / ريح النهاية". مامعنى هذا ؟ أما كان حريّاً به أن يترجم على نحو :

"لتنطفيء الكلمة / عند هذا المنقلب من الوجود حيث نحن مُعَرَّضون / فوق هذا المحلّ الذي وحدها / تخترقه رياح التناهي ؟". (لاحظوا طمس مفهوم "التناهي" بإحالة المترجم إياه ، إلى "النهاية" !).

في الصفحة نفسها تقف أمام إشكال آخر. فغالباً مايتمسك أدونيس بصفة واحدة للكلمة. أن تكون هناك خضرة ، فهذا يعني لديه دائماً أن صفتها هي "خضراء" ، أماً أن تكون "مخضّرة" و"مخضوضرة" ، فهذا لايبدو وهو يخطر على باله في الترجمة قطّ. وكم هنا من فوارق نوعية وتدرجات دلالية يحرم منها نفسه ؟ هكذا ، أمام صفة الحمرة في هذه الصفحة (81 ، وقبلها في 7 و 13 ، وبعدها في مواضع لاتحصى) ، يترجم :

"Que l'âtre du cri se ressere
Sur nos mots rougeoyants"

ترجمها إلى : "لينغلق موقد الصراخ / على كلماتنا الحمر". الحال ، إن الحمرة في "rougeoyants" آتية من حمرة النار. كان حريّاً به أن يقول : "على كلماتنا المتأججة". مرة أخرى ، تكمن اللعبة في الفروق الدقيقة التي بدونها نخسر "كلّ" القصيدة. فالحمرة المطروحة هنا على عواهنها يمكن أن تدفع إلى التفكير بالنزيف مثلاً لابوهج النار.

تبلغ ترجمة "tant" إلى "كثير" درجة من الرخاوة نستغرب أنّها لاتدفع المترجم إلى الإنتفاض والبحث عن بدائل أخرى. كما في قصيدة "صوت" (ص 83 ، 87 من الأصل) حيث يقرر الشاعر بعد إستعادة الطرق المجتازة :

"Tant de chemins noircis feront bien un royaume"

يترجمها أدونيس إلى : "ستقيم مملكة طرق داكنة كثيرة" ، فلم يُذهب فحسب أثر "tant" ، وإنّما أغفل كذلك عمل "bien" التوكيدية. كان ينبغي مثلا أن يترجم إلى : " كلّ هذه الطرق العتماء ستصنع ولاشك ملكوتاً."

يذهب انعدام الدقة في القراءة بعيداً أحياناً. إلى حدّ اجتراح علاقات مجانية ووقائع غريبة. هكذا في ص 86 (90 من الأصل) :

"D'un geste il me dressa cathédrale de froid"

واضح أنّ البيت يُقرأ ، أي يُترجم كما يأتي : "بحركة (واحدة) نصبّني كاتدرائية من البرد"). يمارس العاشق فعل تحويل كيانيّ على المعشوقة. وما

كان نحو الجملة سيسمح بقراءة ضمير "me" للمتكلّم والكاتدرائية إلا كمفعولين لفعل واحد. وفي بيت لاحق ، نقرأ مايدعم ذلك :

"Par le gel ! je roulais comme torche jetée
Dans la nuit même où le Phénix se recompose."

"عبر الثلج ! كنت أتدحرج كمشعل مقذوف

في الليل نفسه الذي يتجمّع فيه الفينيق من جديد"

أما أدونيس ، فيترجم البيت الأول إلى : "بحركة أقام لي كاتدرائية من البرد" ، كأن الكاتدرائية هنا صنيع يُهدى للحبيبة. أمّا "par le gel!" فقد منعته علامة التعجب فيها من الرؤية (والجليد يبهر !) ، فتصوّرها هتافاً ، وترجم :

"الجليد ! كنت أتدحرج كمشعل مقذوف
في الليل نفسه حيث يتكوّن الفينيق من جديد."

هكذا أتلف المقطع وحرم عناصره من كل تواشج وفعل شترك.

في 101 (ص 107) تقف أمام إعدام متتالٍ لأبيات مقطع يرسم فيه الشاعر الموضع الحقّ ، المحلّ الحق الذي يأتي لدى بونفوا كتتويج لمسيرة زاهدة. موضع فقير بامتياز.

كتب الشاعر :

"Que faut-il à ce coeur qui n'était que silence,
Sinon des mots qui soient le signe et l'oraison,

Et comme un peu de feu soudain la nuit ,
Et la table entrevue d'une pauvre maison ?"

فيترجم أدونيس إلى :

"ماذايلزم لهذا القلب الذي لم يكن إلا صمتاً
غير الكلمات التي تكون الإشارة والموعظة ،
تكون مثل نارٍ ضئيلةٍ تفاجىء ليلاً ،
ومائدة منتظرة في بيتٍ فقير ؟"

تقرأ وتعجب من ارتجالية مُغالية ، ومن إساءات فهم متلاحقة. هناك ، أولاً، ثقل : "ماذا يلزم لهذا القلب ؟". أما كان سيكفيه القول : "مايلزم هذا

القلب ؟ ...". وتتساءل مامعنى الموعظة هنا حيثما قصد الشاعر "الصلاة" oraison ؟ ومن أين جاء بـ "تكون (مثل نارٍ)" ، ولِمَ يحيل فعل الكينونة هذا ؟ للكلمات ؟ ولكن النص لايشير إلى ذلك. ومن أين جاء بـ " تفاجيء" ، و"soudain" ليست فعلاً وإنّما ظرف يفيد "فجأة" أو "بغتة" ؟ ومامعنى "منتظرة" هنا وفعل الشاعر هو "entrevue" (ملموحة). يُترجم المقطع في الواقع كالآتي :

"مايلزم هذا القلب الذي لم يكن سوى صمتٍ ،
غير كلمات تكون الإشارة والصلاة ،
وكمثْل نارٍ ضئيلةٍ ، الليل فجأة ،
والمائدَةُ الملموحة في منزل فقير ؟".

كلمات هي صلاة وإشارة ، ونار هينة مع الليل، والمائدة التي تلمح فحسب فلاتكاد ترى : هذا هو الموضع الحق المتمنّى من لدن الشاعر. موضع وقف المترجم على عتبته لايجد منفذاً إليه ، رغم بساطة المجال وفقره.

الخلط نفسه في ص 103 (109 من الأصل) ، كتب الشاعر :

"Voici défait le chevalier de deuil.
Comme il gardait une source, voici
Que je méveille et c'est par les grâces des arbres
Et dans le bruit des eaux, songe qui se poursuit."

ويترجم أدونيس :

"هاهو فارس الحداد مهزوم.
هاأنا ، فيما كان يحرس نبعاً، أستيقظ
في هدير المياه ، وبفضل الشجر
حلماً يتواصل".

أربع التباسات. فـ "Comme" جعلها هنا ظرفيّة ("فيما") ، وهي سببية ("لمّا كان"). والحلم صار ، بغرابة ، تمييزاً للمستيقظ (استيقظ حلماً). و"par la grâce des arbres" ، التي تعني : "وبفعل بهاء الأشجار" تُرجمت إلى : "و بفضل الشجر". لقد خلط المترجم بين "grâce à" ("بفضل") ، و "..."Par la grâce" ، (بفضل بهاء الشيء أو رشاقته). ثم إنّه ، رابعاً ، وزّع الأبيات كما يحلو له. هذه صيغة ربّما كانت أقرب إلى نظام الشاعر:

"هو ذا فارس الحداد مهزوم.
لمّا كان يحرس نبعاً ، فهاأنذا
أستيقظ ، وهاهو ، بفضل رشاقة الشجر ،
وفي هدير المياه ، حلمٌ يتواصل."

وحدهم من يجهلون ضرورة الدقّة في الشعر أو لايكترثون بها سيتساءلون : لكن ما الفارق ؟ الحال ، أن الفارق لكبير. فالمتكلّم في القصيدة لم يستيقظ فيما كان فارس الحداد (المهزوم للتوّ !) يحرس نبعاً ، بل لأنه كان يحرس نبعاً ، ولأنّنا جئنا على هزيمته ، فهانحن ، بفضل بهاء الأشجار ، وهدير المياه ، نجدنا مسوقين إلى حضرة حلم متواصل.

في ص 114 ، (ص 122 من الأصل) تقف أمام مثل آخر على عجز المترجم عن الفهم كلّما غامر الشاعر بصيغة مقلوبة ، أي بلاغية. دائما مايحكم عليه المترجم بالواحدية والخطيّة. إنّ سرير "بريكوست" لينتظره أمام كلّ قلبٍ أو اقتضاب :

"Plutôt , dis-tu, plutôt sur de plus mortes rives
Des palais que je fus le haut délabrement !"

يترجم أدونيس :

"خير لي ، تقول ، خير لي أنّني كنت الإنهدام
العالي على الشواطىء الميتة ، لا في القصور".

ما الذي ينهدم ، أو يُفَضّل انهدامه على الشواطىء لا في القصور" ؟ ومن أين جاء المترجم بـ "في" القصور ، وحرف الجر المستخدم هو "من" ؟. لقد قصد الشاعر ببساطة ، وبالحرف الواحد :

"خيرٌ لي ، تقول ، خيرٌ لي على شواطىء أكثر موتاً
من القصور التي كنتُ ، الإنهدامُ العالي".
وبعد قليل من الترتيب لمراعاة العربية :
"خيرٌ لي ، تقول ، خيرٌ لي الإنهدام العالي للقصور
التي كنتُ على شواطىء أكثر موتاً."

يفضّلُ الشـــاعر هذا الإنهدام للقصور التي كـأنّها هو ، على أنّ يقيـل بـ "النهر ذي المياه الأرضية البسيطة" الذي يلعنه في بيت سابق.

في 115 (ص 123 من الأصل) تقف مرة أخرى أمام تمازج الضمائر والدلالات في ذهن المترجم فلا تعرف من يمارس الفعل ومن يتلقّاه. كتب الشاعر :

"Le goût du sang battra de vagues son rivage"

أي : "وسيلفح (أو يضرب ، أو يدكّ) طعم الدم شاطئه بالأمواج". صورة عنيفة. فيخفّفها أدونيس على عادته إذ يترجم : "وعلى شاطئه سيضطرب طَعم الدم أمواجاً". وعلى افتراض أنّه قرأ "battre" فعلاً لازماً ، لا متعدياً ، فهذا الفعل لا يفيد الإضطراب قط. متعدياً ، يفيد الضرب و لازما يفيد "النبض" أو "الخفقان". وشتان بين ذاك وهذا.

صورة أخرى ، أليمة ، لهذا الخلط بين العناصر وتوهّم كونها يعوّض بعضها عن بعض أوينوب عنه : ص 125 (133 من الأصل). كتب الشاعر :

"............., un pont de fer
Jeté vers l'autre rive encore plus nocturne
Est sa seule mémoire et son seul vrai amour".

مقطع لاغبار على وضوحه يترجم نفسه تلقائياً :

"... جسر من الحديد
ممدود نحو الشاطىء الآخر الأكثر ظلاماً
هو ذاكرته الوحيدة وحبّه الحقيقيّ الوحيد".

ومع ذلك فإن أدونيس يؤثر أن يترجم بيته الأخير كما يأتي :

"هوذاكراه الوحيدة وحبّه الوحيد الحقيقيّ". أثمّة مايجيز عدم التفريق بين "الذكرى الوحيدة" التي تقف شاهداً على شيء أو كيان راحل ، و "الذاكرة الوحيدة" كوظيفة أو "عضو" يضطلع بهما الجسر هنا إذ يتحوّل هو نفسه إلى ذاكرة ؟ أليس من واجب مترجم - شاعر أن يدرك هذا ؟ ويعبّر عنه ؟

مثال آخر على *واحديّة* الإختيارات الأدونيسية على صعيد اللفظ. فالكلب لديه ينبح ، فحسب ، والأسد يزأر ، إلى آخره. أمّا أن يكتب الشاعر (ص 134 من الأصل) :

"Qu'au milieu de la nuit un chien hurlait"

"إنّ كلباً كان يعول (أو يجأر) في وسط الليل" ، فهذا ما لايوافقه عليه أدونيس ، الذي يترجم (ص 126) إلى : "إنّ كلباً ينبح وسط الليل" !. ليست الترجمة الآلية هي هنا ما ندافع عنه ، قطّ. وإنّما حقيقة أنّ شاعراً ، عندما يختار فعلاً لا سواه ، ويريد الإبتعاد عن الشائع ، فحريّ بنا أن نتبعه. إنّها النصيّة بالمعنى الهولدرليني : عدم خيانة شاعر في خياراته ، سيّما وأنّ البيتين اللاحقين يقولان في تفصيل الحلم الذي كان الشاعر يراه :

"Dans cet espace de nul chien, et je voyais
Un horrible chien blanc sortir de l'ombre"

"في هذا الفضاء حيث لاكلاب ، وكنت أرى
كلباً أبيض مخيفاً يخرج من الظل" (ترجمة أدونيس).

فكم سيكون الفعل hurler (يعول أو يجأر) في محلّه ؟إنه سيعمّق الإحساس بالفظاعة.

في ص 144 (154 من الأصل) يترجم : "Dans un lieu refusé" إلى "في مكان مرفوض". تفهم : مرفوض من قبلنا نحن. وهو في الواقع "مكان ممنوع". ممنوع علينا !.

في ص 147 (157 من الأصل) ، تقرأ : "اخترقت الفكرة أيضاً المادة التي تستخدمها". أيعقل أن يتحدث الشاعر عن استخدام الفكرة للمادة ؟ بأيّ معنى ؟ كان في الواقع قد كتب :

"l'Idée aussi franchit la matière qu'elle use"

"تخترق *الفكرة* أيضاً المادّة فتستهلكها" ، أيّ تصيبها بتلف وعطب وتطبعها بأثر. قوة الأفكار ! سيّما وأن الشاعر كتب *Idée* بالحرف الكبير، كما في *المثل* الإفلاطونية. ثمّ إنّ فعل الإستخدام ليس "user" "وإنّما" "utiliser". والمترجم غافل عن هذا كلّه ، الذي هو ، مرة أخرة ، "كلّ القصيدة" ، وقبلها "كلّ" اللغة نفسها التي تجد في القصيدة خطّ ذروتها.

في ص 164 (180 من الأصل) يكون الدور للخلط بين اللغات :

"A un *paso* chargé de terre morte noire"

ترجمها إلى : "خطو مثقل بتراب ميت أسود". ولاتدل الإسبانية "paso" المستخدمة من لدن الشاعر على "خطو " فحسب ("pas" بالفرنسية) ، وإنّما على ممرّ" أيضاً ، وحتّى على ميدان ! وهذا للمعنى أوفق.

ومراراً يخلط المترجم بين القيم أو الأداءات المختلفة لفعل بذاته. مراراً يخلط بين أداءات الفعل "peindre" الذي يفيد الرسم والصبغ والتلوين. في ص 170 (186 من الأصل) يترجم : "éttoffes peintes" إلى "أنسجة مرسومة" فكأنك أمام أنسجة كاذبة ، رسمت على جدار مثلاً ، كما نقول "نافذة مرسومة". المقصود هو : "أنسجة مرسوم عليها" ، أي ، ببساطة ، أنسجة مصبوغة ، ملوّنة. وماأبسط هذه الأشياء !

أحياناً ، ينسى المترجم نفسه ، ويضيع في لعب الضمائر المنتقاة من لدنه لمداراة صياغته. كتب الشاعر في ص 187 (ص 171 من الترجمة) :

"Je te disais ma figure de proue
Heureuse, indifférente, qui conduit,
Les yeux à demi clos, le navire de vivre
Et rêve comme il rêve,étant sa paix profonde,
Et s'arque sur l'étrave où bat l'antique amour."

لقد طرح الشاعر كلاً من العشيقة المخاطبة أولاً ، والسفينة ، المستشهد بها ، بضمير الغائب أو الشخص الثالث. فكان في الإمكان ترجمته على نحو:

"وكنت أدعوك قائدتي
السعيدة ، اللامبالية ، التي تقود ،
بعينين نصف مغمضتين ، سفينة الحياة
وتحلم كما تحلم ، إذ هي سلامها العميق ،
وتتقوس على الجؤجؤ حيث يخفق الحبّ الأقدم".

إلاّ إنّ أدونيس فضلّ أن يبقي للعشيقة ضمير المخاطب. فلنرَ كيف يضيع بعد هذا لعبه ويفقد سواء السبيل :

"كنت أسميك قائدتي
سعيدةً ، لامبالية ، تقودين
بعينين نصف مغمضتين ، سفينة الحياة
وتحلمين ، كما تحلم ، بوصفها سلامها العميق ،
وتتقوّس على المقدّمة حيث يخفق الحبّ العتيق".

أصبحت السفينة هي السلام العميق لنفسها بدل أن تكونه العاشقة - الربّان. وصارت السفينة هي التي تتقوّس على مقدّمتها نفسها ! باتبّاع تحويل أدونيس نفسه تكون الصياغة الصحيحة هي التالية :

"كنت أسميك قائدتي
سعيدة ، لامبالية ، تقودين
بعينين نصف مغمضتين ، سفينة الحياة
وتحلمين كما تحلم ، إذ أنت سلامها العميق ،
وتنحنين على المقدمة حيث يخفق الحبّ الأقدم."

كم يكتسب المقطع هنا وضوحاً ، ويستعيد نظام الشاعر ؟ وكيف لم يلتفت أدونيس ، وهو "المتأنّق" ، إلى أن "سلامها العميق" و"الحبّ العتيق" ، الآتيين في نهاية بيتين متتاليين يصنعان قافية منفرة في ترجمة حديثة سيّما وأنّ الأصل نفسه غير مقفّى ؟

في ص 200 (ص 216 من الأصل) بالإضافة إلى مزج قصيدتين (إشكال مطبعيّ ؟) ، يترجم قول الشاعر :

".... entrouve les grilles
Et penche - toi pour nous qui n'avons plus de jours :

إلى : "... افتحي الشباك قليلا وقومي بانحناءة لأجلنا نحن الذين لم يعد لنا من نهار". و لايتعلّق الأمر بشبّاك. وإنّما بـ : أسيجة". كان البيت الأول يقول :

"أيتها المقولة بخفوت بين الأغصان". في مواضع أخرى كثيرة ، ستظل "grilles" تجد مقابلها (غير الدقيق) في "الشبّاك" !

وكمثالين أساسين على واحدية الإختيار ، فأدونيس دائماً مايترجم "obscure" إلى "غامض" ، وهي تعني أيضاً "مظلم" و"داكن" و"معتم" و"عتيم" ، إلخ... هكذا تستوقفك الضبابية المفتعلة في "النبع الغامض" بدل "الينبوع المظلم" كمقابل لـ "obscure fontaine" (ص 202 ، و 219 من الأصل). يتكرر هذا في مواضع عديدة. شأن "claire" التي يترجمها كل مرة إلى "نيّر" ، وهي تعني أيضاً "المضيء" أو "الناصع" و"الواضح" و"الجليّ" ، الخ...

مثال على عدم إفادته من نقد ترجماته السابقة ، هذا المزج ، الذي سبق وأن نبّهه إليه علي اللواتي ، بين "troublé" (مضطرب ، مهيّج ، محرّك) ، و"trouble" (مريب ، غير أهل للثقة ، باعث للشك ، عكر ، إلخ...). في ص 203 (221 من الأصل) يترجم :

"Où se perdait l'eau non trouble du rêve
Toujours se reformant , toujours brisé"

يترجمه إلى :

"حيث كان يضيع ماء حلمٍ ، غير مضطربٍ
يتشكّل باستمرار ، يتفكّك باستمرار. "

ثلاثة التباسات : ليس الماء هنا "غير مضطرب" وإنما هو نقيّ ، لا عكر فيه. وليس من يتشكّل هو الماء ، وإنما الحلم (يؤكده نظام البيت ، والصفة المذكّرة في "brisé" ، والحلم في الفرنسية مذكر بينما الماء فيها مؤنث). ثم إن صياغة البيت الثاني رخوة. الأصحّ :

"حيث كان يضيع الماء الذي لاعكر فيه لحلمٍ

دائم التشكل ، دائم الإنهيار."

مرة أخرى تواجهنا الواحدية في ترجمة الألوان.ص 204 (222 من الأصل) :

"Tout ce haut rougeoiment d'un impossible été"

يترجمها إلى : "وهذا الأحمرار العالي لصيف مستحيل". ولم يقل الشاعر: "rougeur" وإنّما "rougeoiment" : "وهذا التأجّج العالي لصيف متعذّرٍ".ونحسب أن التأجج هو أول مايتبادرإلى الذهن عندما يتعلّق الأمر بالصيف ، شريطة ألاّ يكون المترجم ساهياً عن صنيعه. المشكل أن الخطأ نفسه يتكرر في موضع بالغ البديهية. في 219 (237 من الأصل) يترجم :

"Et toi, mon rougeoiment de lampe dans la mort"

إلى : "وأنت احمرار قنديلي في الموت". كيف يحمرّ القنديل إن لم يكن توهجاً ؟ ثم إنّه أخطأ في النسبة : ليس هناك من قنديل. بل احمرار قنديليّ (بالياء المشدّدة). "وأنت احمراري (توهّجي) القنديليّ في الموت"). القنديل هنا تشبيه لاحيازة فعلية.

في 218 (236 من الأصل) تختلط الضمائر. بمجرد ما أن "يعتم" التعبير قليلاً ، ويحتاج المترجم إلى بديهية لغوية ، نحوية أو منطقية - بلاغية ، تفوق العادي بقليل ، حتّى يضلّ المترجم طريقه. كتب الشاعر :

"Ai-je su t'aimer,
Ne sachant mourir ?"

واضح أنّ العاشق يشكّ بمعرفته أنْ يحبّ الحبيبة مادام لايعرف الموت. إنّه يوحدّ معرفة الحبّ بمعرفة الجرأة على الموت. هكذا تكون ترجمة البيتين السابقين :

"أعرفت أن أحبّك ،
أنا الذي لم أعرف أن أموت ؟"
ترجم أدونيس :
"هل عرفت أن أحبّك ،
غير عارفةٍ أن أموت ؟".

وحتّى إذا افترضنا وقوع خطأ مطبعيّ ، وأنّ ترجمته كانت في الأصل : "هل عرفت أن أحبّك / غير عارف أن أموت ؟ " ، فإنّ هذه الترجمة لاتفي، لفرط آليتها ، بقصد الشاعر ، ولاترينا بما فيه الكفاية أنّ عدم معرفة الموت هو سبب عدم معرفة الحبّ. هذه فكرة أساسية لدى بونفوا.

أحيانا يتعثر المترجم في "تهجئة " عناصر المعنى أو التشكيلة الشعرية بصورة مؤسية تدفعه إلى " إطلاقيات " أو تعميمات تقتل كل تخصيص وكلّ نحوٍ شعريّ. هكذا في ص 227 (245 من الأصل) (نشير عابرين إلى أنّ القطعة ، وهي الخامسة من نشيد شعريّ طويل ، جُزئت إلى ثلاثة مقاطع اعتباطاً ، لاندري على يد الشاعر أم المصحح الفنّي أو الطباع ؟) ، كتب الشاعر :

"Ces chemins que tu vas dans d'ingrates paroles
Vont-ils sur une grive à jamais ta demeure
"Au loin " prendre musique, "au soir" se dénouer ?"

ويترجم أدونيس :

"هذه الطرق التي تسلكينها في كلمات جامدة (خطأ مطبعيّ والصحيح : جاحدة)

هل ستمضي إلى شاطىءٍ سكناك أبداً
"بعيداً" التموسق ، "مساء" التفكك ؟".

واضح أنّ البيت الأخيرهو من التعميم وانعدام الإرتباط بما سبق (وسنرى في موضع أبعد دلائل أقوى على غياب كل قراءة "مقطعية" لدى أدونيس ، فهو قارىء البيت الواحد ، تتوالى لديه الأبيات ولا تتلاحم) ، بحيث يبدو ، أيّ البيت الأخير ، عبثيّ الحضور ، معدوم السياق. ثمّ أنّ أدونيس حذف "سين سوف" من "تمضي" ، وكانت ستحيلها احتمالية وأكثر انسجاماً وسؤال الشاعر. كما أنّه أدخل صيغة عجماء : "إلى شاطىء سكناك إلى الأبد" ، وكان حريًا به أن يقول : "شاطىء هو سكناك أبداً". يقول المقطع في الحقيقة وبمنتهى البساطة مايأتي :

"هذه الطرق التي تسلكينها في كلمات جاحدة

هل ستمضي إلى شاطىء هو سكناك أبداً

"في البعيد" تتموسق و"مساءً" تتفكّك ؟".

لمجرّد دخول بيت بين فعل وتكملته ، نسي أدونيس أنّ الفرنسية تضيف فعلا مصرّفاً إلى فعل آخر بصيغة المصدر لصنع صيغة مستقبل : "Je vais partir" : "أنا ماضٍ للخروج" (بمعنى سأخرج). وعلى النحو ذاته ، في هذا المطلع : "vont-ils (...) prendre musique?" : "أستمضي لتتموسق"؟.

في المقطع التالي (ص 228 ، 246 من الإصل) ، يترجم "jachère" إلى تربة ، وليس تدل الكلمة الفرنسية على أيّة تربة كانت ، إنّما على الأرض المستريحة ، تُزرع في موسم وتُترك في آخر. والمعنى هنا بالغ الدلالة عندما نعرف أنّ الشاعر كان في الواقع قال :

"Le fer, blé absolu,
Ayant germé dans la jachère de nos gestes"

"إذْ نَبَتَ الحديد ، القمح المطلق / في أرض حركاتنا المستريحة" : انبعاث قويّ للجديد في أرض لاتزرع دائماً. هذا كلّه يطمسه تعبير : "تربة حركاتنا" ، ويتكرّر هذا في مواقع أخرى عديدة .

في 229 (247 من الأصل) تجد لبساً يدخل في باب عدم الدقّة في القراءة مثلما في باب عدم معرفة عمل الأحرف والضمائر والأدوات والظروف في الفرنسية :

".... Oh, qui est plus réel
Du chagrin désirant ou de l'image peinte ?"

يترجم أدونيس :

"... أوه ، ماالأكثر حقيقية
من حزن يشتهي ، أو من الصورة المرسومة ؟"

لقد فهم الحزن والصورة معطوفين ، وأن لاشيء أكثر حزناً منها. الحال إنّ صيغة "de ... ou de" إنّما تدلّ في الفرنسية على المفاضلة : "من الأكثر حقيقية / الحزن المتشوّق أم الصورة المرسومة ؟ "

في الصفحة التالية ، ترى إلى "finitude" وقد ترجمت مرة أخرى إلى "نهاية" وهي مصطلح قارّ يدل على التناهي :

"..... où ton visage
Ne fait que réfléchir sa finitude ?"

"حيث لايفعل وجهك / سوى أن يعكس نهايته" ، بدل أن يقول : "تناهيه" !

في ص 263 (275 من الأصل) ، تقف أمام أمرٍ عجبٍ من حيث فهم التعريف والتنكير. كتب الشاعر :

"A l'exemple de Dieu l'aveugle la matière ..."

يمنح الشاعر "العمى" صفة لله. لما كان الله معرّفاً ، فعليه بحسب منطق الفرنسية أن يعرّف الصفة أيضاً : l'aveugle . عندما تقول "جاك المجنون" فأنت تقول : Jacques le fou. لو كان قال : الإله ، بمعنى إله ما ، لوجب عليه تنكير النعت : le dieu aveugle ، فتنال الصفة تعريفها من الموصوف. هكذا تكون ترجمة البيت و سابقه وتاليه :

"Accepte d'être l' indifférence , que j'éteigne
A l'exmple de Dieu l'aveugle la matière
La plus déserte encore dans la nuit"

هي التالية :

"إقبلي أن تكوني اللا مبالاة حتى أعانق
على مثال الله الأعمى المادة
الأكثر اقفراراً في الليل."

ولكن أدونيس ترجم إلى :

"اقبلي أن تكوني اللامبالاة ، أن أعانق
على مثال الله العمياء المادة
التي لاتزال أكثر ضوءاً في الليل" !

مامحلّ "العمياء" هنا من الإعراب شعرياً ؟ أضف أنّه لم يفهم "que" في "que j'éteigne" بمعنى "حتّى" وأساء فهم "encore" التي تدل هنا على المبالغة، فتوهمّ أنّها تعني : "ماتزال".

في ص 301 (311-312 من الأصل) ، حيثما كتب الشاعر :

"... où la maison
Se révèle l'étoile, qui s'élève
Pour la paix au dessus des herbes..."

ترجم أدونيس :

"... ، حيث البيت / تنكشف النجمة ، التي تعلو / من أجل السلام فوق العشب".

لقد قرأ : "là où est la maison, se révèle l'étoile" ، وماكان الشاعر ليقصد سوى : "حيث البيت / يكشف عن كونه هو النجمة ، التي تعلو / من أجل السلام فوق العشب". كم يخسر الشاعر ، وكم يتحوّل على يد مترجمه إلى صاحب جمل بسيطة ؟ إذ ماأبسط بيت تتكشف فيه النجمة بإزاء بيت يكشف عن كونه هو النجمة ؟.

وفي مواضع عديدة لاتلاحظ جهداً مبذولاً بحقّ من أجل تفادي لبسٍ ممكن أو رخاوة لمعنى ملحوظة : هكذا في ص 309 (319 في الأصل) :

"Oui , par la vibration qui parfois semble finir
Oui , par la fièvre qui reprend tard dans le monde".

في البيتين الأولين، يتحدث الشاعر ، في قصيدة الأرق الحاسمة ("المشتّت ، غير المنقسم") ، عن "الأهتزازالذي يبدو / أحياناً وقد انتهى". نهاية كاذبة ،إذن ، وتهديد ، باستئناف دائم. من هنا ، فعندما يريد الكلام عن الحمى ، يقول عنها في البيت الثالث : "نعم ، عبر الحمى التي تستأنف [عملها] متأخراً [أو آخر اليل] في العالم."ويترجم أدونيس إلى : "نعم ، عبر الإهتزاز الذي يبدو / أحيانا أنّه انتهى / نعم ، عبر الحمى التي تعود متأخرة إلى العالم". ثمة هنا انزياح بين المعنى وشكله ، فكأنّ الحمى متأخرة عن ميقات عودتها. كان في مقدور المترجم أن يتسلح بقول المتنبىّ عن الحمى والذي يبدو بيت بونفوا وكأنّه مستوحى منه : "وزائرتي كأنّ بها حياء / فليس تزور إلاّ في الظلاّم".في ختام هذه اللائحة من الأمثلة على انعدام الدقة في القراءة الشعرية واللغوية المحض ، نقدّم أنموذجاً سيحقّ لنا أن ننعته بـ "المطلق الشناعة" ، ولكنّنا سنحتفظ بهذه التسمية لأنموذج آخر أكثر شناعة. لنقرأ أولاً ترجمة أدونيس في ص 318 (328 من النص الأصليّ) :

"ذلك أنّ من لايعرف
حقّ الحلم البسيط ، من يطلب
تقويم المعنى ، تهدئة

الوجه المدمّى ، تلوين
الكلام الجريح بالضوء ،
هل سيكون هذا
تقريبا إلهاً ليخلق تقريباً أرضاً
يفتقد الرحمة ، لايصل
إلى الحقيقيّ ، الذي ليس إلاّ ثقة ، لايحسّ
في رغبته المنكمشة على تميّزه ،
بانجراف الغيمة الأكبر.
يريد أن يبني ! ولو شيئاً لايكون إلاّ
أثر صاعقة ، منهكاً، لكي يحفظ
في الكبرياء عدم شكل ما ،
وهذا حلم ، هذا أيضاً ، لكن دون سعادة ،
دون دراية بالوصول إلى الأرض الموجزة".

نشير أوّلاً إلى أنّ هنا فاصلاً أو بياضاً وضعه أدونيس (أو المصّمم الفنيّ للكتاب) ، ليس موجوداً في الأصل ، فالمقطع واحد متصّل. وما الذي يفهم القارىء هاهنا ؟ ثمّة في المقطع استطراد فلنتبيّن وراءه علاقة العناصر اللغوية. مامعنى :"ذلك أنّ من لايعرف حقّ الحلم البسيط (...) هل سيكون هذا تقريبا إلهاً ليخلق تقريباً أرضاً" ؟ لنستعد نصّ الشاعر عساه ينقذنا من عجمة كهذه. لقد كتب :

"Car celui qui ne sait
Le droit d'un rêve simple qui demande
A relever le sens à apaiser
Le visage sanglant, à colorer
La parole blessée d'une lumière,
Celui-là, serait-i
Presque un dieu à créer presque une terre,
Manque de compassion, n'accède pas
Au vrai, qui n'est qu'une confiance, ne sent pas
Dans son désir crispé sur sa déffĕrence
La dérive majeure de la nuée.
Il veut bâtir ! Ne serait-ce extennuée,
Qu'une trace de foudre, pour préserver
Dans l'orgueil le néant de quelque forme
Et s'est rêver, cela encore, mais sans bonheur,
Sans avoir su atteindre à la terre brève."

قبل أن نعيد "ترميم" المقطع ، نطرح بعض الإضاءات. فالقصيدة ، وهي من كبار أعمال الديوان المنطوي عليها ، تلخص تقريباً فلسفة الشاعر. يشفّ العمل كله عن هذه الفلسفة ، ويوضحها جان ستاروبنسكي ، في مقدمته - الدراسة التي ترجمها أدونيس أيضاً (ولايبدو أنه أفاد منها ، وهذا ماتدل عليه نماذج أخرى خير تدليل). فبونفوا ، ومن هنا خلافه مع رامبو ، لايؤمن بالعمل الشعريّ أو الفنّ كوسيلة مطلقة أو كافية للسعادة. خصوصاً إذا لم تدعمه حياة ، أو إذا كان مفصولاً عن الحياة. وإنّ شخصاً يعتقد بهذا (بإمكان السعادة عبر الأثر) محكوم عليه في نظره بعد فهم "حقّ حلم بسيط" ، وبالبقاء سجين رغبة "البناء" حتّى إذا كان ما يبنيه أثر صاعقةٍ وليس أكثر. الأرض الموجزة - موضعنا الفقير ، الحقّ -لا إهتداء إليها في نظره أبداً عبر رغبة البناء هذه التي يطمح المرء من وراءها أن يحفظ في الكبرياء أو الخيلاء ، "عدم شكل ما ". وإمعاناً في السخرية ، يؤكد الشاعر أنّ هذا سيكون عاجزاً حتى إذا

كان شبه إله ، قادراً على أنْ يخلق ماقد يشكلّ أرضاً هذا مّما يمكّن من صياغة المقطع بعد ترميم صياغة أدونيس كما يأتي (وكنا سنتمكّن من اختيار مفردات أخرى) :

"ذلك أنّ من لايعرف
حقّ الحلم البسيط الذي يطالب
بالتقاط المعنى ، وتهدئة
الوجه المدمّى ، وتلوين
الكلام الجريح بضوءٍ ،
هذا ، وإنْ يَكُنْ
شبْه إلـه يخلقِ ما يشبه أرضاً
إنّما يفتقدُ الرحمةَ ، و لاينفذ
إلى الحقيقيّ ، الذي ليس إلاّ ثقة ، لايحسّ
بانجراف الغيمة الكبير
يريد أن يبني ! ولو محض
أثر صاعقةٍ ، منهك ، ليحفظ
في الخيلاء عدم شكلٍ ما ،
وهذا ، هو أيضاً ، حلمٌ ، ولكن دون سعادة ،
ومن دون دراية ببلوغ الأرض الوجيزة".

مايعني هنا "الإنجراف" الأدونيسي كلّه ؟ عدم دراية ، أولاً ، ببلوغ وجازة اللغة ، أرضها الحقّ. وعدم التوفر على قراءة شاملة للمقطع تضمن لكل بيت علاقته المنطقية - الشعرية بسابقه و لاحقه. وهذه ، بطبيعة الحال ، مثُليّة عمل ، وشاكلة تذوقٍ وطريقة قراءة . وكذلك وأولاً وأخيراً ، شعرية.

مساوىء الترجمة الآلية [6]

إلى عدم فهم وظائفية عناصر اللغة الفرنسية ، وعدم الدّقة في القراءة ، يظل أدونيس مولعاً بالترجمة الآليّة التي تقود إلى أحد شرّين : إضاعة المقصد الحقيقيّ للشاعر ، أو تخفيف (بل إتلاف) الشحنة الشعرية لمقاله.

---

6. طالما يُمزج في العربية ، عبر تعبيرُ الترجمة الحرفية "بين ثلاثة إجراءات هي:

1 - "le mot à mot" : *الترجمة كلمة كلمة* ، بتساوق وسلبية ،

2 - la traduction machinale : وهي *الترجمة الآلية* ، وغالباً ما يساوي الإختصاصيون بينها وبين الأولى ، تُترجم فيها التراكيب كما تأتي ، ←

هكذا ، في ص 45 (47 مـن الأصل) ، يترجم : "la tête quadrillé" إلى : "رأسك مجزأ في مربّعات" ، ولاشك إنّه انطلق هنا من كون الفعل "quadriller" "يتضمن على رقم الأربعة : جزّأ الشيء إلى أربع ، أيّ مزّقه إرباً. كان في مقدوره الإكتفاء بـ : رأسك مجزأ " أو مهشّم" ، ففي تعبير "في مربعات" دقّة كاريكاتورية. ثم إنَّ المفردة نفسها في القاموس الحربيّ تفيد الحصار. وفي القطعة نفسها ترجم :

"Et tu régnait enfin absente de ma tête"

إلى : "وكنت أخيراً تملكين غائبة عن رأسي". وإذا كان فعل "régner" يُشير إلى الملك ، بمعنى الحكم والسيادة ، فليس من المألوف في العربية ، خصوصاً العربية الحديثة ، أن يشير الفعل "يملك" إلى ذلك. مايقصده الشاعر هـو بساطة : "كنت تحكمين" أو "تسودين".

في ص 48 (50 من الأصل) وفي مواضع أخرى عديدة ، يترجم الفعل "Frapper" "بمعناه الحرفيّ حيثما يستدعي المقام تجاوز الحرفية : "أيّ شحوب يضربك "مقابل" "Quelle pâleur te frappe". الحال ، إنَّ الشحوب ، كالحزن ، أو القنوط ، أو أيّة حالة شعورية أخرى ، لا"يضرب" في العربية ، وإنّما "يلفح" أو "يصيب" ، أو "يهيمن على" ، أو "يستبّد بـ" ، إلخ...

كذلك هو الأمر مع التعبيـر "mal éclairée" في ص 51 (53 من الأصل) : "Blanche sous un plafond d'insectes, mal éclairée de profil!"

ترجمها إلى : "بيضاء تحت سقف من الحشرات ، سيء الإضاءة ، جانبيّ". أولاً ، أخطأ أدونيس إذا عزا صفة "سوء الإضاءة" إلى السقف ، وهي ممنوحة من الشاعر لـ "دوف" نفسها ، إذ وضع الصفة بالتأنيث mal éclairée ، و"السقف" plafond مذكّر. ثمّ أنَّ "سيء الإضاءة" ترجمة آليّة لاتفي بالغرض كـ "قليل الإضاءة" أو "غير المضاء كفاية" وهو المقصود.

كذلك يترجم في ص 58 (60 من الأصل) : "Douve géniale" إلى "دوف عبقرية" لأنَّ في جدر الكللمة géni (عبقرية) ، والصفة génial إنّما تحيل في الفرنسيّة إلى الروعة.

← 3 - la traduction littérale : وهي *الترجمة النّصّيّة* (وليس الحرفية كما شاع عنها) يصار فيها إلى احترام تراكيب الكاتب الأصلية مع السعي إلى القبض على معناها العميق وقابلية اللغة الناقلة لعكس اللغة المنقولة ، بالمغامرة ، كما فعل هولدرلين ، بتفجير تلك لصالح هذه.

وفي ص 76 (80 من الأصل) يترجم (ياللسخرية !) :

"Quelle maison veux-tu dresser pour moi ?"

إلى : "أيّ دار تريد أن ترفع من أجلي ؟" لأنّ في الفعل dresser معنى يرفع "أو ينصب" أو "يقوّم". والدار "تُبنى" في العربية ، و"تُشيّد" ، و"تُؤسس" و "تُقام". أمّا "ترفع" فتوحي بالأحرى بدار تُفصَل عن أسسها ، وتدحى في الفضاء !

في ص 130 (138 من الأصل) تبلغ الآلية حدوداً مُريعة :

"Je ne sais si je suis vainqueur. Mais j'ai saisi
D'un grand coeur l'arme enclose dans la pièrre."

يترجمها إلى :

"لاأعرف إن كنت منتصراً غير أنّني قبضت
بقلبٍ كبيرٍ على السلاح المخبأ في الحجر."

"قلب كبير" (ماحجمه ؟ وما وزنه ؟) مقابل "grand coeur" ، وهو تعبير يعني "بقلب راضٍ" ،"بطواعيةٍ" ، "بكلّ سرور". ! لاشك أنّ "بقلب كبير"، في ما وراء جانبها المضحك ، لا تفيد معنى "طواعية". كان في مقدوره على الأقل أن يقول : "بقلب فيّاض" أو "أريحيّ".

مرة أخرى تعود شبكة الصفات المسبوقة بالظرف "mal" في ص 140 (148 من الأصل) ، يترجم :

"Du feu renoncé, du feu mal éteint" ?

إلى : "للنار المهجورة ، النار التي لم تطفأ َ جيّداً." والتعبير يشير إلى النار التي مابرحت تتسعرّ ، إذ لم يحكم إطفاؤها ، فما أكثر تعبير أدونيس رخاوة وركاكة ! في 275 (287 من الأصل) يترجم :

"Ta souffrance n'est pas en toi, ta joie moins encore"

إلى "عذابك ليس فيك ، وفرحك أقلّ وجوداً أيضاً". الحال ، إنّ "moins" (أقلّ) لاتفيد هنا "الأقليّة" أو "القلّة" ، وإنّما إشتراك الشيئين في عدم الوجود ، أي ما يصاغ على نحو :

"ليس عذابك فيك ، ولاكذلك فرحك ".

في 280 (291 من الأصل) :

"Dieu nuée, Dieu enfant et à naître encore"

يشير الحرف "à" في الفرنسية ، عندما يسبق مصدراً ، إلى الوشوك: à venir ، تعني ما هو بصدد المجيء ، أيّ القادم (كما في عنوان كتاب بلانشو الشهير "Le livre à venir" : "الكتاب القادم" ، الكتاب الموعود بالولادة). وهنا كان الشاعر في بيت سابق قد وصف الله باللاوجود "Dieu qui n'est pas" ، ثمّ عاد في البيت الحاليّ فنعته ، أولاً ، بالغمامة (Dieu nuée) ثمّ بالطفل ("Dieu enfant") ، ثم بالجنين المرشّح لأن يولد: "et à naître encore" وعندما يترجم أدونيس إلى : "الإله السحابة ، الإله الطفل ولكي يولد أيضاً" ، فلايقدّم شيئاً ذا بداهة قط ، بل يثبت عدم فهمه للأداء الذلالي للحرف الصغير "à" . طالما خذلت العناصر الصغيرة أدونيس. وفيها امتحان الشعر كلّه. دقّة المعنى وفداحة القصيدة.

في 292 (303 و 304 من والأصل) ، يترجم :

"denses comme des langues non révélées"

إلى : "الكثيفة كلغات غير موحاة" لأنّ في "révélation" معنى "الوحي" وهذا لامعنى له هنا. يقصد الشاعر "كثيفة كلغات غير مكتشفة". لغات لم نفهمها بعد ، لم نفكّ أبجديتها. غير مستجلية بعدُ ، غير واضحة. والوحي هو الكشف. هذا أولاً. وثانياً فها هو يعود إلى ركاكة تعبيرات من مثل "جيداً" الصفحة نفسها والتالية لها :

"... Le soleil de l'aube
Et le soleil du soirs, l'illuminé, mènent bien ..."

يترجمها إلى "شمس الصباح / وشمس المساء ، المنوّر ، تقودان جيداً...."
نَسبَ صفة "المنوّر" ، إلى المساء ، وهي هنا للشمس. وقال "تقودان جيداً" وكانت الفصاحة ستملي عليه "تحسنان قياد...."("محراث الذهب الكونيّ").
والترجمة ، كالشعر ، مسألة حُسْنُ قياد. في ص 300 (311 من الأصل) ، يترجم :

"Ici, la tâche
Que je ne sais finir."

إلى : "هنا ، المهمّة / التي لاأعرف أن أكملها". هنا ركاكة. كأنك أمام مهمة دبلوماسية ، لاأمام مسعى وجوديّ كهذا الذي يتابعه الشاعر في إكمال الذات. كان أحرى به أن يقول :

"هنا المسعى
الذي لاأعرف أن أكمله"
أو :
"هنا الواجب
الذي لن أعرف الإضطلاع به"

أو:

"هنا الغاية
التي لاأعرف أن أدركها".

ثمّ أنّ ترجمة بقية المقطع نفسه تكشف عن قصور :

"... Ici, les mots
Que je ne dirai pas"

ترجمها إلى :
"هناالكلمات
التي لن أقولها"

الحال ، إن النفي بالمستقبل هنا يندرج ، بحسب طبيعة الفرنسيّة ، ضمن معنى عدم الإقتدار:

"هناالكلمات
التي لن أعرف أن أقول" ،
ولو أنّه حذف الضمير "ها" وبنى على التقدير :
"هناالكلمات
التي لن أقول" ،

لكان منح مقطعه نهاية باترة ، وأوحى بالعجز ، بدل الإيحاء بأنّ هناك كلمات لايريد الشاعر ، لسبب ما ، أن يقولها.

في ص 307 (317 من الأصل) ، نقف على شناعة صغيرة من شناعات الترجمة الآلية. إنّها قصيدة "المشتت ، غير المنقسم". يبدأ الشاعر جميع مقاطعها تقريباً بنوع من الـ" نعم" المهمازيّة ، يحثّ بها ، ليلاً ، الروح ، من أجل تحقيق وضوح إضافيّ للكيان : "نعم ، في الليل..." ، "نعم ، عبر الصوت ..." ، "نعم ، عبر الباب الذي يهتز" ، "نعم ، عبر الذروة المضاءة" ، "نعم ، عبر عوسج الذروات" ، "نعم ، عبر هذا المكان" . بهذه الـ "نعم" الحاثّة الدّافعة ، افتتح الشاعر القصيدة بالقول :

"Oui, à la vitre
Dans un essai de fuir
A heurts sourds".

واضح أنّ الشاعر يحثّ الروح على أن تهرع حتّى إلى النافذة كالطائر، محاولة الإفلات عبر (أو بالرغم من) الإرتطامات المتتالية. يمكن أن نجد ضالتنا هنا في صياغتين ، فإمّا القول :

"نعم ، إلى : زجاج النوافذ
في محاولة للهرب
بارتطامات صمّاء"

أو :

"نعم ، بإزاء زجاج النوافذ
في محاولة للهرب
بارتطامات صمّاء"

ولكن أدونيس يترجم :

"نعم لزجاج النوافذ
إذ يحاول الهرب
باصطدامات صمّاء."

فأصبحت "نعم" (ياللهول !) صيغة تأييدٍ ومباركة لزجاج النوافذ ، الذي أصبح (ياللهول أيضاً !) هو من يحاول الهرب وليس الروح نفسها غير ارتطامات صمّاء بإزائه. كان من شأن إنتباه بسيط لوظيفة "نعم" التي تتكرّر عشرات المرّات في المتبقّي من هذه المطولّة أن تقيل أدونيس من عثرته في المقطع الإفتتاحيّ. ولكن - وسنجد على هذا شواهد أخرى - لايبدو المترجم

معنياً بالرجوع إلى موضع أو مقطع سبق وأن مرّ به ، ولو على سبيل المراجعة والتدقيق. فلا اللواحق تصحّح لديه السوابق ولا الأخيرة لها تأثير أو إضاءة متبادلة على اللواحق. فأين الكلام عن القصيدة كمنظومة عضوية ؟ ومامعنى ترجمة يقام بها بهذه الإرتجالية ، بهذه السرعة، بل بهذا النزق كلّه ؟ في القصيدة نفسها يترجم(ص309، 319 من الأصل) :

"Oui, par la cime éclairée
Une heure encore".

إلى : "نعم ، عبر الذروة المضاءة
ساعةً كذلك".

وليس لـ "ساعة كذلك" ، معنى واضح في العربية. هل المقصود أننا نمر عبر الذروة ساعة مثلما قضينا بإزء سواها ساعة ؟ ولكن هذا غير موجود في القصيدة ، ثم إنّ هذا لامعنى له. تفيد العبارة ببساطة :

"ساعةً أخرى أيضاً".

أي : نقف أمام امتحان الذروة ساعة أخرى ، فلانتعجّل رحيلنا. علّ الشيء ، هذا الذي ثمة عنه سؤال ، ومقال ، سينبثق هاهنا ، من صميم هذه الساعة !

على أنّ القصيدة "لونان" (ص 257 ، ومايليها في الترجمة ، 271 ومايليها من الأصل) كانت قد أوقفتنا على شناعة حقيقية سنجعل منها مسك ختام هذه الفقرة. وهي تقدم ، في باقةٍ ، نماذج على الخلط بين الضمائر الزمانية المكانية من جهة وانعدام القراءة الإمعانيّة من جهة ثانية. وكذلك ، وخصوصاً على عدم إفادةٍ المترجم هنا من مقاطع كان مرّ بها وهي تقدّم له ، لو تمعنّ فيها ، إضاءات كافية لما يلحقها. هكذا ، بصدد مجموعة بونفوا الأخيرة ، "في خديعة العتبة" ، توقف ستاروبنسكي طويلاً في مقدمته التي قلنا أن أدونيس صدّر بترجمتها هذا العمل ، توقف عند أهميّة البداية من جديد في هذه المجموعة. بداية "ممارَسة بوصفها شرط التقدّم". تحدّث هنا عن "لحظة الإنفصال" ، ودعاها بـ "إلى الأمام". وهذا كلّه يترجمه أدونيس في المقدّمة ، بلا إشكال. لكن ما أن يأتي إلى القصيدة التي تبرز فيها هذه "الأمامية" بالتعبير الصريح ، حتّى يعاجل إلى طمسها وإبادتها :

"Plus avant que l'étoile
Dans le reflet
Creusent deux mains qui n'ont pour retenir,
Que leur confiance".

وكذلك أبعد :

"Plus avannt que l'étoile
Qui a blanchi
Trouve l'agneau le berger
Parmi les pierres."

وأبعد أيضاً :

"Plus avant que l'étoile
Dans ce qui est
Se baigne simple l'enfant
Qui porte le monde"

مقاطع تتحدث عن استباق النجمة ، عن الذهاب أبعد منها ، ومن الطبيعة ، بحثاً عن "المكان الحقيقي" :

"أبعد من النجمة
في الإنعكاس
تبحث يدان ليس لديهما مايتمسكان به
سوى ثقتهما"

و :

"أبعدِ من النجمة
التي ابيضّت
يجد الحمل الراعي
بين الأحجار".

و :

"أبعد من النجمة
في ما هو

يستحمّ بسيطاً الطفل
الذي يحمل العالم".

الحال ، في كل مرة ترد فيها عبارة "Plus avant que l'étoile" ، يترجم أدونيس إلى : " كثيراً قبل النجمة". لـو كان الشاعر يريد الزمانية ، لقال "avant l'étoile" ، فهذه وحدها تفيد الـ "ماقبل"، وليس لـ "كثيراً" هنا من معنى. لو قصد الشاعر هذا ، لقال : "longtemps" (طويلاً ، قبل...) وهكذا فلا المقدمة المسهبة ولامنطق القصيدة أفادا المترجم في عمله. لمَ لمْ يحلّ محلهما، ياترى ، حدسه الشعريّ ليتساءل عن معنى هذه الـ "كثيراً قبل النجمة" التي تعرقل انطلاقة المقاطع بكل كتلتها الجامدة هذه ؟ لننتقل إلى باب آخر.

ملابسات ناجمة عن الزيادة والحذف.

هناك في كلّ كتابة بعض العناصر التوكيدية التي تمنح الخطاب مزيداً من الدقة ، أو التفصيل ، أو الحدّة. عدم الأخذ بها بنظر الإعتبار ، خصوصا ًعندما يستدعيها إيقاع الجملة ، من شأنه أن يضعف هذه الدّقة أو التفصيليّة أو الحدة في النص الناتج عن الترجمة. من هذه العناصر ، المفردة : " كلّ "، التي نلاحظ لدى بونفوا ولعاً خاصا بها ، ولدى أدونيس ولعاً خاصاً وغريباً بإزالتها. هكذا ، على سبيل التّمثيل لاالحصر: في ص 31 (33 من الأصل) ، يختزل : "toutes choses d'ici" ("جميع الأشياء هـاهنا") إلـى "أشياء المكـان" ، وفي ص 70 (72 من الأصل) "Tout le bruit de l'orage" ("هدير العاصفة كلّه") إلى "هدير العاصفة"، وفي ص 71 (74 مـن الأصـل)، "au delà de tout chant" ("أبعد من كل نشيد") إلى "فيما وراء النشيد".

هناك أيضاً بعض التعبيرات أو طرائق لتدوير العبارة خاصة بكل شاعر أو أثيرة لديه. يمكن أن تكون موجودة من قبل في اللغة ، إلاّ أنّه "يستأثر" بها ويؤثرها على سواها ، حتى لتصبح خاصة به. أولاتكون موجودة من قبل ، فتكون من اجتراحه. لرامبو جُمَله ، ولبيرس إيقاعاته ، ولريلكه صياغاته ، إلخ... هذه الصيغ المخصوصة ، يجب أن يميزّها المترجم ، ويعمل على عكسها في لغته حتّى إذا استدعى منه ذلك "ليّ" لغته أو "قسرها" حتّى تقبلها ، مطوّعاً "نشازها" الممكن رويداً رويداً. إنهّا بعض خطوط قوّة النص الأصليّ ، إليها يتجه انتباه المترجم الحقّ ، وعليها يركز جهده. وإيف بونفوا ،

كشاعر ، لديه هو أيضاً صيغ مخصوصة يميزّها القارىء المواظب والفطن. منها صيغة "il y a que" : "هناك أنّ" ، أو "ثمة أنّ" ، أو "حَدَثَ أنْ" ، أو "حاصلُ أنّ" ، أو "كان أنّ"... هذا يكتب في ص 131 (ص 123 في الترجمة) :

"Il ya que la transparence de la flamme
Amèrement nie le jour"

يترجمها أدونيس إلى :

"وشفافيةاللهب
تنكر ، بمرارةٍ ، النهار"

وكان عليه في نظرنا أن يحاول عكس الصيغة الأصلية بأيّ ثمن ، كأن يقول :

"هناك أن شفافية اللهب
تنكر ، بمرارةٍ ، النهار"

ليست هذه الـ "هناك أنَّ" صيغة زائدة. بل هي تمنح مايليها صفة العجب ، وتَسِمه بعلامة التهديد. في المقطع التالي نقرأ :

"Il y a que la lampe brûlait bas"

يترجمه أدونيس :

"يشتعل المصباح ناحلاً"

وهي في الواقع : "كان أن ظلّ المصباح يشتعل بخفوت". واضح من هذه الصياغة أنّ هذا بالذات ، أي خفوت الضوء ، وهو كناية عن مرئية الكون ، هو ماكان الشاعر يخشاه. تخفيف الهول أو العجب حاصل في صفحات أخرى. في ص 141 (149 من الأصل) مثلاً :

"Il y a que les doigts s'étaient crispés"

يترجمها إلى : "كانت الأصابع قد تشنجت" ، والأقرب إلى "انفعال الشاعر" : "كان أن تشنجت الأصابع". وفي ص 150 (161 من الأصل) :

"Il y a qu'une épée était engagée
Dans la masse de pierre"

يترجمها ، ببرودة ، إلى : "كان سيف ينخرط / في مادة الحجر" ، والأقرب إلى الأصل : "حدث أن كان سيفٌ يمتدّ / في كتلة الحجر".

في مواضع أخرى تفقد الصياغة صرامتها الضرورية ، كما في موضع سابق ، في ص 131 (139 من الأصل) :

"Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire;
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix".

يترجمها أدونيس إلى :

"لم يكن بدٌّ من الهدم والهدم والهدم ،
كان لا بدّ للخلاص من هذا الثمن ".

الأقرب إلى حرارة الأصل وتوكيديّته ، القول ، رغم كل حشوية ظاهرية، وأبعد منها :

"كانَ أنْ لم يكن بدٌّ من الهدم والهدم والهدم
كان أنَّ الخلاص لم يكن ثمنه إلاّ هذا".

لما كان "معنى" النص مشترطاً بإيقاعه ، متكافلاً وإياه بما لا فكاك منه، فإننا نعجب من تحويل إيقاع بونفوا الثلاثيّ هنا (كان أن / لم يكن بدٌّ / من الهدم...) إلى إيقاع محض ثنائيّ (لم يكن بدّ / من الهدم...). ففي هذا تشويه وبتر.

في القطعة نفسها ، وهي أساسية في عمل الشاعر ، وعنوانها وحده يلخصّ فلسفة : "النقص (بمعنى اللاّ - كمال) هو الذروة" ، نقف بإزاء تشويه آخر. كتب الشاعر ، عارضاً فلسفته هذه :

"Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil
Mais la nier sitôt connue , l'oublier morte".

واضح أنّ استخدام الفعل هنا بصيغة المصدر (aimer , nier) إنّما يفيد التقرير الفلسفيّ ، بمعنى أن هذا هو ما ينبغي أ ن نعمل به :

"أن نحبّ الكمال لأنه العتبة
لكن أن ننكره ما أن نعرفه ، وننساه ميّتاً".

يترجمه أدونيس إلى :

"نحبّ الكمال لأنه العبتة
لكننا ننكره منذ أن نعرفه ، ننساه ميّتاً".

هكذا لا تفهم من نبر العبارة أن هذا هو ما ينبغي أن نفعل به ، وإنما أنه يشكل ، *بادئ بدء* ، جانباً من الطبيعة البشرية ، فنحن ، في *العادة* ، "نحبّ الكمال" ، لكننا "ننكره" ، إلخ... وبين المعمول به والمطلوب انتهاجه مسافة تحتلّها بالضبط... فلسفة الشاعر.

إلى جانب الحذف ، عن سهوٍ أو لمداراة الصياغة العربية من دون تكليف النفس عناء البحث عن صيغ بديلة ، تدخل في هذا الباب الزيادة من أجل الإيضاح أو بفعل العجز عن إيجاد الوجازة المطلوبة ، والتقديم والتأخير لبواعث مشابهة. وكذلك ، وخصوصاً ، عدم التردّد أمام النثرية والركاكة حيثما تتطلب ترجمة بيت أو مقطع عناءاً إضافياً.

في ص 59 (61 من الأصل) ، عَكَسَ :

"Les yeux ventent sur quels passagers de la mort... "

بـ : "تجلب العين الريح لعابري الموت" ، وهذا تفسير ونثرية ومصادرة ، وكان في مقدوره أن يقول مباشرة : "تنفخ العينان" أو "تعصف العينان". على النحو ذاته ، يكرّر في ص 73 (77 من الأصل) : " في فعل المعرفة وفعل التسمية" كمقابل لـ :"Dans l'acte de connaître et de nommer" ، وكان في مقد وره أن يكتفي بـ : "في فعل المعرفة والتسمية" .

وفي ص 135 (143من الأصل) يلجأ إلى التفسير مقابل : "Où se déchirera la rosace du feu" ، فترجَم إلى : "حيث سيتمزق زجاج النار الدائريّ". الحال أن "rosaces" تدعى في العربية بـ :" المخرّمات" أو "النجميّات"، لأن أشكالها تشبه النجمة أو الوردة (من هنا تسميتها الفرنيسة : rosaces ، وتجد فيها الوردة : rose) وهي تكون ، في الأبنية ، من الزجاج أو الخشب.

في ص 156 (169 من الأصل) تبلغ التفسيرية حدود الإضحاك ، إذ يترجم أدونيس :

" Qui est dans la grisaille et l'acanthe des morts"

يترجمها إلى :

"التي هي في رتابة الموتى والنباتات التي تزيّن قبورهم".

الحال ، أن النبات المقصود معروف في العربية تحت إسم "الأقنثة" وكانت "أقنثة الموتى ورتاتبهم" ستظل عبارة وافية وجميلة.

أضف أن ترجمته لـ : "grisaille" طوال هذا العمل الضخم إلى "رتابة" فحسب تنطوي على اختزال وفقر. ففي أصل الكلمة : "gris" أيّ الرماديّ. إنها تعني الرمادية ، والإكفهرار خصوصاً.

في ص 180 (196 من الأصل) يفسّر أيضاً :

"Sur les pentes ocres d'un corps "

يفسرها بـ :

"على منحدرات جسم ، بلون التراب الصلصاليّ" ، وكان له أن يكتفي بـ : "على منحدرات جسم ، مغراء".

على النحو ذاته الذي يلجأ فيه إلى تفاسير عقيمة ، تراه يقوم بإدغامات اختزالية. كما في ص 306 (316 من الأصل) :

"Là sur le seuil

le fer en paix de l'étoile"

يترجم إلى : "هناك على العتبة / الحديد في سلام النجمة" ، بدل : "هناك ، على العتبة / حديد النجمة ، الذي هو في سلام" ، أو "... / حديد النجمة ، في سلام." فالذي هو هنا في سلام ليس النجمة ، وإنما الحديد ، ولو أراد الشاعر أن يذهب مذهب أدونيس لقال :

"Le fer dans la paix de l'étoile".

"النحو يلزم الفكر" ، كتب جورج شحادة. وكان *أن* ترجمه أدونيس أيضاً.

هناك إلى هذا متاعب صياغية نابعة من إهمال المترجم لشكليات لغته. كالقوافي المتكررة في غير موضع ، وهو أمر غير محبّذ في الترجمة. مثال واحد بين أمثلة عديدة ، ص 79 (83 من الأصل) :

"على دروب كناء ،
كنت أشارك الحجر نومه ،
ومثله كنت عمياء... "

وكان سيقدر ، للتخلّص ، أن يكتب : "وكنت عمياء مثله". كذلك ، فإن لعبة التذكير والتأنيث تستدعي اتنباهاً خاصّاً من كل مترجم حصيف. يحدث أن يكون مذكّر في لغة مؤنثاً في أخرى ، والعكس. الشمس (soleil) مؤنث في العربية ومذكّر في الفرنسية. والقمر (lune) مؤنث في هذه ومذكّر في تلك. ويحدث أحياناً ألا يصاب المناخ النفسيّ لقصيدة أو نصّ بأيّ ضرر أو نقص لدى تحوّل مذكرما إلى مؤنث أو العكس. لكن يحدث أيضاً أن تكون جميع استعارات النصّ وصوره وقيمه محورَة حول التأنيث أو حول التذكير بحيث أن تحوّل الجنس يفسد هنا النظام التصويريّ القيّميّ كلّه. ممّا يضطر المترجم أن يبقي على التذكير أو التأنيث بالرجوع إلى إسم آخر للعنصر المقصود، يتنمي إلى الجنس المنتمي هو إليه في النص الأصليّ. هكذا نجد في قصيدة "la beauté"(الجمال) لبونفوا (ص 128 من الترجمة ، 136 من الأصل) أن "الجمال" (وهو في الفرنسية مؤنث) منذور بعقاب يُساق إليه تماماً كما كانت السواحر يُسَقن قديماً إلى المحرقة أو الدولاب أو عمود التشهير. ودلالة الأنوثة لاصقة هنا بالمعنى ، بحيث لا يمكن للتذكير إلاّ أن يعود على القصيدة بتشويه بالغ :

"Celle qui ruine l'être, la beauté,
Sera suppliciée, mise à la roue
Déshonorée , dite coupable, faite sang
Et cri , et nuit , de toute joie dépossédée"

بدل "الجمال" ، الذي سيذكّر "العنصر" هنا ويبعد عنه جميع دلالات المهانة والشرف المثلوم وبقية عناصر الإنتقام الموَجَّهَة كلّها أنثوياً ، سيتوجّب التفكير بمقابل أنثويّ للجمال ، "الفتنة" مثلاً (وسيمكن بالطبع العثور على بدائل أخرى) :

"هذه التي تهدم الكيان ، الفتنة
سيُنَكّلُ بها ، ستعذّب على الدولاب ،
وتُسَرْبَل بالعار ، وتجرّم ، وتُدمى
وتصير صراخاً ، وليلاً ، وتجرّد من كلّ فرحٍ"

إلاّ أن أدونيس (الذي استعرنا هنا ترجمته بعد تصحيحها) ، يترجم ببساطة إلى :

"هذا الذي يهدم الكيان ، الجمال ، إلخ..." للقارئ أن يتمعّن في الصيغتين ، التذكير والتأنيث ، ويرى كم أنّ المؤنثة هي الأنسب.

ويُسمّون هذه صياغة عربية" !

إلى هذا كله تنضاف متاعب صياغية تتعلق بإهمال المترجم لعربيّته. هذا أمر مفاجئ من لدن مترجم -شاعر عرف بمراهنته على ما قد تمكن دعوته بعلوّ البيان. لدينا ، بكامل التواضع ، ملاحظاتنا على البلاغة الأدونيسية ، التي نحسبها ، ولسنا الوحيدين في هذا ، على قدر لا بأس به من التقليدية والعجز عن اتباع "التحليقات" الغنائية أو الإختزالات التعبيريةالبالغة الحداثة. لكن ليس هذا مجال التعبير عن هذه الملاحظات . المهمّ هو أن أدونيس إذ ينسى الإعتناء بالنص المترجم بالاعتماد على أصول "فصاحته" نفسها ، فهذامّا

يطرح أكثر من سؤال حول تفانيه في عمله كمترجم وحول إيقاع عمله في هذا الميدان.

هكذا تراه في ص 236 (254 من الأصل) وهو يورد : "تنظر إلى النهر الأرضيّ يتدفّق / في الأعلى والأسفل..." ، وكان أكثر فصاحة أن يقول : ".... يتدفّق / صعداً ونزلاً". وفي أحيان كثيرة يلجأ إلى عبارات نثرية غير مقتصدة ، كما في ص 290 301 من الأصل حيث يورد : "زد على ذلك أن الرجل كان يقترب"، وكان في مقدوره أن يعكس "d'ailleurs" بـ "ثمّ" : "ثمّ أن

الرجل كان يقترب". وغالباً ما ينجم ثقل العربية من الترجمة الحرفية أو المغلوطة التي قدّمنا عليها نماذج كثيرة. كما في ص 237 التي كانت أدنى قراءة نابهة ستدفعه إلى الشكّ بـ "كثير" هذه التي تثقل بجهامتها على المقطع كلّه :

"نعم ، من أين البداهات الكثيرة عبر كثير
من الألغاز ، وكثير من اليقين أيضاً ، وحتّى
كثير من الفرح ، المصون... "

كان الشاعر قد كتب (ص 255) :

D'où, oui, tant d'évidence à travers tant
D'énigme , et tant de certitude encore, et même
Tant de joie , préservée ?..."

أي ببساطة ، وبعد تصحيح ترجمة أدونيس :

"عبر هذه الألغاز كلها ، وهذا اليقين كلّه أيضاً ، وحتى
هذا الفرح المصون كلّه ؟"

وأحياناً ، تفلت من انتباهه حتى تكرارات ثقيلة كهذه الـ "أن" الحاضرة هنا في سطر واحد مرّتين ، والتي تأتيها "إلاّ" لتزيدها ثقلاً : "كنت أودّ أن أغنيه بألا يكون إلاّ صورة" ، وكان في مقدوره أن يخفّفها مرتين ، كأن يقول : "كنت أودّ *إغناءه* بألاّ يكون سوى صورة". وفي أحيان أخرى تنتج اللا-فصاحة ، وبمفارقة ، من إفراط في "التفاصح" ومن انتشار لمفردات لاهوتية الإنحدار يدخلها أدونيس في نص حديث من دون استنطاق ولا تفكيك. كصفة "الخيّر" مثلاً في البيت التالي (وليس هذا هو الموضع الوحيد الذي يستخدمها فيه) : "إنبعث أيها، الصوت البعيد ، الخيّر... " لقد وضع المفردة الأخيرة مقابل "benéfique" وكان في مقدوره أن يستخدم المُحسن أو "المنعش" و"الطيّب" ، إلخ... كذلك هو الأمر في استخدامه "باطل" مقابل "vain" و "inutile" ، وكانت مروحة كاملة من المفردات ، منها "العبثيّ" و"غير المجدي" ، ستفي غَرَضه. ولما كان من أبسط مبادئ الابستمولوجية أن الأخطاء نفسها لها ثوابت وقوانين تحكم تواترها و عملها ، فإنك لتجد من وراء الكثير من أخطاء أدونيس موجّهات لاهوتية لم يُصَفٍّ منها لغته ، أي فكره. في ص 101 يورد "موعظة" مقابل oraison ، وهي في الواقع "صلاة". أكثر من "الموعظة" ، تظل

"الصلاة" قابلة لتوجيه غير لاهوتيّ ، إذ يقال "صلاة مادية" ، و"صلاة أرضية" ، إلخ... الأمر نفسه مع "prestige" التي يترجمها هنا (ص 187 مثلاً) ، ولدى بيرس ، بـ "الحظوة". (حظوة عند من؟ ، وباسم أيّ عُرف ؟) ، وكان سيجد إشراقاً أكثر حداثة وتوافقاً مع الشاعر المترجم في مفردات من قبيل "البُهْرة" "الإئتلاق" أو "اللمعان" ، إلخ...

تذويب الخلفيات الأسطورية والدلالات المرجعية.

من الآفات العاملة في متن ترجمات أدونيس (لا هذه فقط) إهماله للخلفيات المرجعية (تاريخية و بسيكولوجية وسواها) للعديد من المفردات في القصائد المترجمة. معروف أن الشعر الحديث (والأجنبيّ منه بخاصة) ، لم يعد على غيراكتراث بالمعرفة الكونية وفروعها من ديانات وتواريخ وفنون وأعمال. ليس يمكن فهم شعر بيرس من دون الإحاطة بمفرداته المشتقة من التاريخ والقانون وعلوم الأحياء والحشرات والطير والنبات. ولاريلكه من دون الأديان والفنون التشكيلية. الأمر نفسه مع بونفوا في مواضع عديدة. الحال ، أن أدونيس يهمل التعريف بالمفردات المرجعية. ربّما كان يجد هنا عذراً... فعلى حاجة القارئ

العربيّ غير المتوفّر بعد على المراجع المفصلة ودوائر المعارف الكاملة ، أو الذي لم يستدخل بعد مراجعة المعاجم ودوائر المعارف في حياته اليومية كبقية قراء العالم ، نقول على هذا قد يجد أدونيس عذره في أنه يريد تقديم ترجمة أدبية لا ترجمة محقّقة ، وأنّ جهد التحقيق والتهميش على النصوص أمر مستحبّ ولكنه غير واجب. لكن ، على افتراض أننا نقبل بهذه التعلة مع معرفتنا بظروف الثقافة العربية ، فما من مترجم في العالم ليهمل تعبيراً أجنبياً (في غير لغة الشاعر المترجم) من دون أن يعرّف به أو يترجمه بعد أن يثبته في لغته الأصلية التي وضعه بها الشاعر. ذلك أن معرفة النص، خصوصاً عندما يكون قصيدة ، تظلّ رهينة بمعرفة هذا العنصر (وبالأخص في قراءة عضوية تكاملية للنصّ رأينا أدونيس لم يكن وفياً لها في ترجمته). هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ، فلا يهمل أدونيس التعريف بالمفردات المرجعية فحسب ، بل يبدو أنه هو نفسه لم يكلف نفسها عناء الإحاطة بها ، ممّا يتمخّض في ترجمته عن تذويبات غريبة.

كمثال على إهمال ترجمة التعبيرات غير الفرنسية ، تبرز في ص 220 (238 من الأصل) ، الجملة : " Andiam , compagne belle... " التي يخطّها أدونيس بالعربية ، فتجابه القارئ بلغزها الأليم. إنّ الشاعر نفسه يضع مرجع الجملة ، دون جيوفاني ، 31 ، II ، وبالرجوع إلى العمل الأوبرالي المعروف، أو إلى أيّ ناطق بالإيطالية ، كان سيقدر أن يدرك أن معناها هو ببساطة : "فلْنَمْضِ يا رفاقي الجميلين". وكمثال على التذويبات الآتية من عدم إحاطة بالشحنة الدلالية والمرجع الحقّ للمفردة ، نراه في ص 63 (ص 65 من الأصل) ، وهو يحوّل "الأوبول" (obole) إلى "عملة" وليست "الأوبول" أية عملة، أو عملة كسواها. إنها في الميثولوجيا اليونانية القطعة النقدية التي يمنحها الموتى لمعبّر العالم السفليّ "شارون" ، ينقلهم في سفينته عبر نهر "الأشيرون" ، رافضاً إيصال كلّ من لا يحمل هذه القطعة. وهكذا ، ففي البيت القائل "...مطبقة فمها / على عملة الجوع و البرد والصمت" ، فإنّما أمات أدونيس إرنانات ميثولوجية كاملة تعمل عملها عبر الكلمة.

كذلك هو الأمر في الصفحات 65 ، 67 ، 74 من الأصل) ، إذ يترجم Ménade إلى"ماجنة" ، وليست "الميناد" ماجنة كسواها. لقد جاءت "المينادات" ورشقن أورفيوس بالحجارة ، ومزّقن جسمه غيرةً من غنائه الذي لم يمنعه مع ذلك من الإنتشار "في الصخور والشجر" (ريلكه). عندما يغيب هذا

البعد الأسطوريّ ، فكم يخسر من شحنته بيت كهذا الذي يتحدث فيه بونفوا عن "المينادة الفانية" ؟ فانية أولا بمجونها ونكرانها للغناء !

في ص 202 (219 من الأصل) ومواقع أخرى ، يترجم أدونيس "son visage de faune" إلى "وجهه الحيواني". وليس إلـ "Faune" حيواناً كأيّ حيوان. إن الـ "Faune" هو ببساطة ، إله الحقول. "محيّاه ، محيّا إله الحقول... "

ومثلما يكتب (ص 229 ، 247 من الأصل "بيتنا" كما هي ، وهي تمثال "المنتحبة" (العذراء الباكية على ابنها المصلوب) ، فهو يورد "Coré" كما هي (كوريه) ، بلا تعريف ولإضاءة ، والقارئ العربيّ لا يعرف هذه الإلاهة إلاّ باسمها الآخر الأكثر شيوعًا : فـ "كوريه" هي "برسفونة" ، إلهة العالم السفليّ ، تصعد إلى الأرض مع الربيع. ولا يخفى على القارئ أنّ ما يطمسه هذا الحجب الأدونيسيّ المتكرر إنّما هو ، أولاً ، وقبل أيّ شيء آخر ، ما قد نتمكن من دعوته بـ "ربيع القصيدة". ازهرارها الذي إليه تنزع. ونحن معها.

"جمعة" المحتجب في ترجمة أدونيس لسان - جون بيرس :

في 1978 ، أصدر أدونيس في جزئين ترجمته للأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الفرنسيّ سان - جون بيرس ، عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي في دمشق. نقول الكاملة "جوازاً" ، لأنه أغفل في الواقع ترجمة مطوّلة بيرس "طيور" ، المهداة إلى جورج براك [7]. ربّما لأنه حسبها مقالة في فنّ مؤسس التكعيبية وفي "طيوره" ! وسيترجمها أدونيس ويصدرها بعد عشر سنوات من ذلك في ملحق استدراكيّ ! هذا العجز عن النفاذ إلى قصيدته والإستدراك المؤكد للعجز متروكان للذهن المتسائل. المهم أن أدونيس أصدر في 1978 ترجمته "الكاملة" لأعمال بيرس. وكان قد نشر في العدد "4" من مجلة "شعر" (بيروت ، خريف 1957) ترجمته للنص الكامل لـ "ضيّقة هي المراكب" الذي يشكل فصلاً أساسياً في "منارات". فهل كانت العشرون سنة ونيّف ، هذه ، كافية ليقارب أدونيس نصّ بيرس الشعري مقاربة مُرضية ؟ لا يختلف أحد على صعوبة صاحب "أَناباز" وسعة مراجعه اللفظية والتخيلية والتاريخية. لكن ما فعل أدونيس لتذليل هذه الصعوبة بالبحث والإستقراء والمراجعة وإعمال

---

7. لك أن تراجع ترجمتنا الكاملة لها في في مجلة "الكرمل" ، العدد 24 (1987).

الذهن وتشغيل حاسّة الشك التي لا غنى عنها ، كما أسلفنا في القول ، لكل مترجم ؟ ومرة أخرى ، فأية أخلاقية للعمل وضعَ أدونيس في خدمته هذه التجربة ؟ إن تمحيصاً لترجمته ، عبر درجة مقروئيّتها عبر العربية أولاً ، ومدى وفائها لإيقاع الشاعر أو دقتها في تشخيص دلالته ومراميه ثانياً ، ترينا أن هذه الأخلاقية ، أو ربّما وجب القول هنا "المثُليّة" ، لا تقوم ، هنا أيضاً ، إلاّ على الإرتجال والتقريبية التي تبلغ حدود العدوانية وغياب كل حسّ تمحيص لغويّ وواقعيّ وتاريخيّ وعيانيّ. أي الغياب السافر لأدنى أخلاقية عملٍ أو مُثلية ترجمة.

لن نعيد هنا عرض أهمّ النتائج (وهي جميعاً باهرة وشديدة الدلالة) التي توصّل إليها الناقد التونسيّ علي اللواتيّ في دراسة له عمل فيها على المقارنة بين ترجمة أدونيس ونصّ بيرس الأصليّ. فهذه الدراسة أصبحت مشهورة وأعيد إصدارها في البلاد العربية في طبعات عديدة [8] ، إلاّ أننا

8. عليّ اللّواتي ، "إعدام خطاب شعريّ ، أو جناية أدونيس على سان جون بيرس" ، دراسة ملحقة بترجمة اللواتي ("أناباز ، منفى ، وقصائد أخرى" ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1985).
لمزيد من الفائدة لغير المطّلعين على هذه الدراسة القيمة ، نقتطف في هذه الحاشية بعض أخطاء أدونيس ، التي تفوق على المائة في القسم وحده الذي راجعه اللواتي ، (وهو لم يراجع الترجمة الكاملة) قسّمها الناقد إلى أخطاء ناجمة عن "انعدام الدقة" ، وعن "الترجمة الحرفية" ، وعن "عدم الإحاطة بالإشارات الحضارية والموسوعية "الموظّفة من قبل الشاعر ، وعن "إبتداع واختلاق" وعن "إهمال وعدم انتباه" ، وأخيراً عن "ازدحام الترجمة بتراكيب غير مفهومة":
هكذا يترجم أدونيس :
"... et les provinces mises à prix dans l'odeur solonnelle des roses..."
إلى : "والأقاليم الموعودة بالمكافآت في أريج الورد الإحتفاليّ" ، والأصحّ "والأقاليم المعروضة للبيع في أريج الورد ، إلخ...
ويترجم :
"... tombraux de malheurs inéclos"
إلى : "طنابر من الشقاء غير مغلقة" ، و الصحيح هو العكس تماماً :
"طنابر من الشقاء لم تتفتح" . ويترجم :
"Un grand principe de violence commandait à nos moeurs"
إلى : "كان مبدأ عظيم للعنف يقمع طبائعنا" ، والصحيح : "يحكم طبائعنا" ، أي "يوجّهها" ويترجم " :
"Nourrices très suspectes"
إلى : "المرضعات الضنينات جداً" ، والصحيح هو " المرضعات المشبوهات جداً". ويترجم :
"... et l'idée pure comme un sel tient ses assises dans le jour"
إلى : "والفكرة الناصعة كالملح ترفع قواعدها في النهار" ، والأصح : "... تعقد مجلسها في النهار". ويترجم :
"Ceux qui veillaient aux crêtes des collines repliaent leurs toiles"
إلى : "... هؤلاء الذين كانوا يسهرون في ذروات التلال يطوون نسيجهم" ، والأصحّ : "...يطوون خيامهم".
ويترجم : ⇐

سنكتفي للتدليل على غياب إعمال الذهن لدى المترجم عبر أنموذج واحد شديد الإثارة لبروزه وأساسيته. إنه اختفاء "جمعة" في ترجمة أدونيس لـ "صور إلى كروسو" ، هذا الإختفاء الذي لم يشر إليه الأستاذ اللواتي ، فهو نفسه ينوّه في تقديمه لدراسته بأنه لم يراجع جميع ترجمات أدونيس لبيرس ، بل اكتفى ببعض القصائد (الجزء الثاني تحديداً)خرج من مراجعتها بحصيلة كانت بالفعل كافية للدلالة على "كارثية" الترجمة الأدونيسية.

ربما لم يكن عاشق للأدب بحاجة إلى تعريفه بحكاية روبنسن كروسو ومغامرته الفريدة كما ابتكرها الكاتب الإنجليزي دانيال دوفو (1660 - 1731) في رواية حملت إسم بطلها عنواناً. رواية أطبقت شهرتها الآفاق ، وحظيت بإعادات صياغة عديدة، من آخرها وأشهرها هذه التي قدّمها ، قبل سنواتٍ ، الكاتب الفرنسيّ ميشيل تورنييه. تسرد الرواية حياة المغامر كروسو المستوحاة

⇐ "C'est là le train du monde et je n'ai que du bien à en dire..."

إلى : "هذا هو قطار العالم وليس لي ما أقوله غير الخير" ، والصحيح : "هذا هو سير العالم وليس لي ما أقوله عنه غير الخير". ذلك أن : "train"تعني هنا السير أو نسقه ، ويقال في الفرنسية : "les choses vont leur bon train" : "الأمور تتبع مجراها الصحيح". ويترجم :

"... les monnaies jaunes , timbre pur... "

إ لى : "العملات الصفر ، بدمغتها الصافية" ، والصحيح هو : "العملات الصفر برنينها الصافي" ، وكان العرب القدامى يتأكدون "من صفاء الذهب" (العملات الصفراء) بالإستماع إلى رنينه بعد قذفه في الهواء. ويترجم :

"... porteurs d'emplâtre..."

إلى : "حاملو الصفعات (!) "والصحيح هو " حاملوا الجبائر". ويترجم :

"L'homme en faveur dans les conseils"

إلى : "الرجل ذو الحظوة في النصائح" ، والصحيح هو "الرجل ذو الحظوة في المجالس". ويترجم :

"Relation faites à l'Edile"

إلى : "العلاقات محكمة عند قيّم المدنية" والصحيح هو "الروايات مقدّمة إلى قيّم المدنية" ، رجوعاً إلى الفعل "relater" ويعني "يسرد" أو "يروي" . ويترجم :

"...la nuit laiteuse engendre une fête du gui"

إلى : "يلد الليل عيداً لعارضة الصاري" ، والصحيح : "يلد الليل عيداً لنبات الهدَال". ويترجم " :

"Les pluies vertes se peignent aux glaces des Banquiers"

إلى : "الأمطار الخضراء تسرّح شعرها ببرودة الصيارفة" ، والصحيح : "... تسرّح شعرها في مرايا الصيارفة". ويترجم :

"l'homme de bon ton"

إلى : "... الرجل الطيّب الصوت" والصحيح هو "الرجل المهذّب" ، ويترجم :

"... cet oiseau vert - bronze d'allure peu catholique"

إلى : "... هذا الطائر الأخضر البرونزيّ ، الذي له هيئة شبه كاثوليكية" ، والعبارة الأخيرة مجاز يعني : "ذو هيئة مُريبة". ويترجم :

"... comme il est dit aux tables du ligiste..."
⇐

من الحكاية الفعلية لألكسندر ساكيرك بعدما كان الناجي الوحيد من بين ركاب سفينة غرقت في الأرخبيل الشيليّ. لقد قذفت به الأمواج على شاطئ جزيرة غير مسكونة ، وهناك راح يعيد بناء الحياة من حوله في عصاميّة فاتنة . ينقذ، ذات يوم ، صبياً أسود جاء به إلى الجزيرة ، لالتهامه، زمرة من آكليّ لحوم البشر. ثم يجعل منه خادمه ، ويسمّيه باسم اليوم الذي أنقذ ه فيه ، وكان يوم جمعة ، ويعلّمه لغته ، ويشركه في أعماله واكتشافاته. وتستمر الرواية في سرد مغامراتهما معاً ، ومجئ أفراد آخرين إلى الجزيرة، وقيام مجتمع كامل يمنحه " البطريرك" كروسو نظامه وقوانينه، ويقفل عائداً إلى جزيرته الأصلية ، إنجلترا.

تقوم الإستعادات التي لقيتها الرواية بإعادة معالجتها وتكييفها بحسب منطلقات الكتّاب ورؤيتهم للرواية ، بعضهم يرى فيها مديحاً للمغامرة الفردية والبناء الخلاّق ، وبعض آخر يعدّها صورة أو كنايةً عن المغامرة الإستعمارية. أما عمل بيرس : "صور إلى كروسو" ، وهو ، بلا شكّ ، الإستعادة الأجمل والأفخم لصنيع دوفو ، فلك أن ترى فيه ، عبر لوحات شعرية متتالية ، تحية إجلال لعزلة الخالق والفنان ، وإيغالاته في اللغة ، ولعظمة الرفقة ، من ثمّ ، والحوار الإنسانيّ. هكذا يناجي كروسو ربّه وقد وجد نفسه مقذوفاً به في الخلاء الكبير :

⇐ إلى : "كما يقال على موائد الفقيه" ، والمقصود "مثلما هو منصوصٌ عليه في ألواح الفقيه" ، بمعنى ألواح قوانينه. ويترجم :

"Laves les bulles et les Chartes et les cahiers du Tiers-Etat..."

إلى : "إغسلي الأختام والمواثيق ودفاتر الدولة الثالثة" ، علي حين لا تشير العبارة الأخيرة إلى أية دولة ثالثة كانت أمَ لم تكن ، وإنما إلى طبقة العامة أو طبقة الشعب التي قامت في فرنسا وسمّيت بالثالثة تمييزاً لها عن طبقتي النبلاء والأكليروس (رجال الدين) ، و معروف أن عدم الإستجابة لمطالب هذه الطبقة هو الذي قاد إلى قيام الثورة الفرنسية ! فياله من عارف بالتاريخ ! ويترجم :

"LeBanyan de la pluie prend ses assises sur la ville..."

إلى : "كاتب المدينة يرفع فوق المدينة قواعده" ، والحال إنّ الـ "Banyan" هو " تين البنغال". ربّما ترجمها أدونيس إلى "كاتب" متوهّماً أن المفردة مستعارة من العربية "بيان". لكن متى كانت الترجمة مسألة أوهامٍ وسوانح ؟ ويترجم :

"Et peut-être le jour ne s'écoule-t-il point qu'un même homme n'ait brule pour une fermme et pour sa fille"

إلى : "ولعلّ النهار لا ينقضي كما يشتعل رجل واحد من أجل امرأة ومن أجل ابنتها" ، وهنا قتل في الواقع المقطع الجميل الذي يقول :

"وقد لا يمرّ النهار دون أن يحترق الرّجل الواحد عشقاً من أجل امرأة وابنتها معاً". ويترجم :

"... la taie sur l'oeil des pièces d'eau..."

إلى : "الآراء المسبقة عن أحواض المياه" ، والصحيح هو : "الوذَقة فوق عين أحواض المياه" ، إذ يكنّيّ الإلى أوراق النيلوفر أو العرائس الطافية على سطح المياه ، إلخ... إلخ...

"في منفى مضاءٍ ، وأبعد من العاصفة التي تقصف ، كيف أحفظ سيّدي ، الطرق التي أهديتَني ؟"

"... ألن تدع لي غير إبهام المساء هذا - بعدما غذّيتني ، ذات نهار طويلٍ ، من ملح وحدتك ، وصيّرتَني شاهداً على صمتك ، وعلى عزلتك ، وعلى تفجّرات صوتك المنيرة؟ "

في هذه العزلة الخلاقة ، الجزيريّة (ولنتذكر أن بيرس نفسه ، كان ، إلى جزيريّة اللغة ، ابن جزيرة ، إذ ولد في "الغوادلوب" ، وثمة من يقرأ حساسيته الشعرية وعالمه الحسّيّ وسواه قراءة جزيريّة) في هذه العزلة ، يتخذ مجيء "جمعة" كامل أهميّته. إنه "السوى" الذي يجعل هذه العزلة محتملة ، والطرق إلى المدنيّة وإلى ولادة اللغة أقلّ رعباً. والمديح الذي يقدّمه له بيرس يركز ، بعذوبة ، على سذاجته الطيبة وروعة العيد الذي يقاد إليه :

"ضحك في الشمس ،

عاجٌ . وجثوٌ على الركبتين خجول ، واليدان في أشياء الأرض... يا "جمعة" كم كانت الأوراق خضراء وظلّك جديداً ويداك ممدوتين على طولهما صوب الأرض ، عندما كنت تحرك ، قرب الرجل الصامت ، السيولة الزرقاء لأعضائك ، تحت الضوء !

- الآن أُهديت لك بذلة حمراء ، رثة... "

الحال ، في كل مرّة يتعلّق فيها الأمر بـ "جمعة " ("يا جمعة !") ، يكتب أدونيس "الجمعة !" ، كما لو كان الإحتفال موجهاً لليوم من أيام الأسبوع، لا للشخص الحامل إسمه. هكذا يتفتت الخطاب الشعريّ ويفقد أحد قطبيه ويُردّ إلى واحديّة فقيرة. من يهدي هنا كسوة حمراء ، ولمن ؟ ومن يحرك قرب الشيخ الصّامت (كروسو) "السيولة الزرقاء لأعضائه" ؟ هذا كله لا يهم أدونيس ، الذي ضلّ سواء سبيله إلى القصيدة منذ البداية إذ كتب في العنوان " صور إلى كروزويه" بحسب النطق الفرنسيّ ، بدل "كروسو" وهو النطق الإنجليزي الصحيح للإسم . ليس هناك بالطبع من محطة جبرية في الأدب : يمكن أن تكون روائياً عظيماً من دون أن تقرأ دستويفسكي مثلاً. ومن حقّ أدونيس ألاّ يعرف أو يتذكّر رواية دوفو التي درسناها ملخّصة في ثانويات أغلب الأقطار العربية. لكن مرّة أخرى نتسائل : أين عمل الشكّ المُبدع الذي

يظلّ هو وحده حصانة المترجم وجوهر فنّه ؟ وكذلك (وهنا تتخذ الأخطاء المكتشفة من قبل اللواتي كامل أهميتها) : لماذا يتشبّث أدونيس بعمل الإحساسات والمشاعر ، "متناسياً" ، بعناد ، جميع جوانب العمل الأخرى ، ماديّة كانت أو واقعية ، تراجيدية أو فلسفية ؟ ألا يحدّد هذا شعرية أدونيس نفسه ؟ شعرية محض عاطفية ؟

أدونيس ونظرية الترجمة :

إذا كان هذا هو الأمر على صعيد العمل والممارسة ، فهل يمكن القول ، إلى ذلك ، أنّ لأدونيس تصوّراً للترجمة ، شعريةً للترجمة ، أو فلسفة لها ؟ لأدونيس في الواقع تصريحات قليلة بهذا الصدد ، فهل تخرج هذه التصريحات من إطار التصوّرات الإنطباعية والإعتقادات التقليدية التي أصبحت في هذا المضمار متجاوزة ؟

إن أغلب تصريحات أدونيس حول الترجمة (ولا كتابات نظرية له فيها على حدّ علمنا) موجهة للدفاع ، تصريحاً أو تلميحاً ، عن ترجمته لبيرس وللردّ على التساؤلات التي أثيرت حولها في العربية وسط ما يشبه فضيحة أدبية فعلية. ها هو يجيب على أسئلة أسامة خير اللّه في المجلّة العراقية الرسمية "كل العرب" ، (باريس ، 1987/8/7 بالقول) :

"نعم قلت هذا وأكرّره ، فحين أترجم قصيدةً أحاول أن أكتبها وفقاً لعبقرية اللغة العربية أولاً ، ووفقاً للشعرية أساساً. ولهذا أتخطى القواعد المدرسية لا في اللغة التي أنقل عنها فحسب ، وإنما في اللغة التي أنقل إليها. وقلت وأعيد أني أفضل أن أخطأ مدرسياً على أن أخطأ شعرياً... فالمهم في الترجمة هو أن يكون النصّ في اللغة الآخذة جميلاً. وحين تخضع اللغة الآخذة إلى منطق اللغة المأخوذ عنها فأنت تخسر الشعر وتخسر لغتك." في ما وراء تبريرية هذا الدفاع الذاتيّ ، يمكن التأشير في هذه الفقرة على ثلاثة مواقع التباس و" مواطئ مشتركة " متخطاة على الأقلّ :

1 - القول بالترجمة وفقاً لعبقرية اللغة الآخذة ، وهي هنا العربية. وهذا ما مثل في الواقع ، ومنذ القدم ، أحد موقفين متضادّين لكن متكاملين ، يرى أولهما أنه يجب إخضاع النصّ المترجم إلى "عبقرية" اللغة الآخذة ، حتى لا يبدو وكأنه نصّ مترجم (والأخير أحد اقدم "المواطئ المشتركة" في هذا الميدان).

والثاني يرى بالعكس أنه يجب إخضاع اللغة الآخذة إلى "عبقرية" اللغة المأخوذ عنها ، وتقليدها آلياً. يتمخّض الموقف الأول عن ترجمة "احتوائية" أو "استلحاقية" (والمفردة الأخيرة - assimilatrice - هي لڤاليري لاربو الشاعر الفرنسي المعروف ومترجم "يوليس" جيمس جويس). والثانية ، تمنح نصاً مشوّهاً تنتصر فيه الآلية والمحاكاتية. ولن يبالغ المرء قطّ إذا ما أدرج ترجمة أدونيس لبيرس في "الخانة" الأولى. ترجمة احتوائية "يدوّر" فيها الجمل لا تدويراً عربياً محضاً فحسب ، وإنما بمقتضى بنائية الجملة *النثرية* العربية. لكأنك أمام تلميذ للجاحظ يتدرّب على لغة بيرس ! أبداً لايخطر على أدونيس (وللقارئ أن يقارن إيقاعية ترجمته بإيقاعية النصّ البيرسيّ) ، أن "يلوي" العربية بدرجة معينة وضمن حدود "السلامة" اللغوية و المقروئية ، ليعكس عمل الإيقاع البيرسيّ و الداخليّ وعروضه الجوانية. وبالتالي ، فهو قد ترجم شعر بيرس ، بتصريحه نفسه [9] ، كسلسلة من المعاني والصور، راح وأحدث بينها روابط منطقية بدل أن يتبع إضماراته و"تحليقاته" اللغوية والإيقاعية. ترجمة عاقلة ، بمعنى العقلانية الباردة وبمعنى "عقل" الشيء أي ربطه وتوثيقه وشدّه وإعاقة حريّته. أبداً لا يخطر على أدونيس أن يقترب من التّصوّر الثّالث للتّرجمة ، العامل لدى القدّيس جيروم وهولدرلين وسواهما ، والذي نظّر له بنيامين ومتمّمو عمله ، والذي يرى في الترجمة "زحزحة" لكلا اللغتين بغية إبراز *خطوط* قوة النصّ وتمكين " *اللغة الصافية* المنبثّة بين اللغات" من أن تنبثق عبر الترجمة من جديد.

2 - يصرّح أدونيس أنه آثر إرتكاب أخطاء في القواعد المدرسية على ألاّ يرتكب أخطاء شعرية. وما هذا في الواقع إلاّ ادّعاء تبريريّ. وكلام لا معنى *له* سوى الإقرار بحقيقة عدم إحاطته لا بالفرنسية بعامة ولا بفرنسية بيرس (وهذا ما شخّصه في الحقيقة محاوره نفسه إذ يقول له : "لكن المأخذ عليك في عملية الترجمة يكبر حتى يمسّ أصول معرفتك باللغة التي تنقل عنها... "). إذ ما معنى الخطأ في القواعد المدرسية ها هنا ؟ إن أدونيس لم يخطئ في فهم قواعد الجمل خطأ عامداً ، بل فاته إدراك معاني المفردات الحقّة واختيارات الشاعر لمعاني بذاتها بين المعاني المتباينة للمفردات المتعدّدة المعاني ووظائف النص

9. في ملتقى "أدبيّ حول عمل بيرس ، الذي حضره صلاح ستيتية وآخرون (1980) ، سأل الشعراء المشاركون أدونيس عن كيفية عمله على إيقاع بيرس في الترجمة ، فأجاب ، ببساطة أدهشت الحضور، أنه أخذ به كنظام من الصور وليس أكثر !

الفعليّة من قلب بلاغيّ وإضمار وسواهما. وإذا كان إيصاله للنصّ يجبره (لم يحدث هذا في الواقع في أية ترجمة) على إن "يخطىء" في هذا كلّه ، فهو في الواقع لم يفارق القواعد المدرسية للنّصّ (على افتراض أن الشاعر ، أي بيرس، يفارق قواعد لغته بدل أن يعمل - وهذا هو الشعر - على إحداث نحوه الخاص داخل النحو الشائع ، كما نقول "دولة داخل دولة") ، وإنما قام ، أي أدونيس ، ببساطة وبحسب تعبير اللواتيّ ، بـ "إعدام نصّ شعريّ".

3 - "المهمّ في الترجمة هو أن يكون النصّ في اللغة الآخذة جميلاً" ، يقول أدونيس. ما معني الجمال هنا ، وما وظيفته ؟ أهو جمال "التزويق" السطحيّ أم العمل على إبراز قوى النّصّ الداخلية وما دعوناه على أثر بنيامين بخطوط قوّته؟ وما ذا لو كان هذا الجمال غريباً غرابةً مسخيّة شأن كل جديد (دريدا) ؟. هذا كله لا يبدوأنّ أدونيس يفكر به وهو يطرح فكرة عن الجمال هي من العمومية بحيث لا تكاد تصدر عن أيّ تصوّر جديّ للجمال. عمومية إلى حدّ أنّ أدونيس، عندما يستنفد ما في جعبته من ردود ، لا يجد ما يقول لمحاوره سوى هذه الكلمات التي هي مزيج من التخاذل والتخايل : "لا أريد أن أدافع عن نفسي ، فليفكّر الآخر بما يشاء... أنا قمت بما قمت به ، فليقم الآخرون بما هو أفضل..."

في مناسبة لاحقة [10] يبدو أدونيس أكثر تقدماً في مقاربة الترجمة. تقدم مردّه إطّلاعه على كلمة للفيلسوف جاك دريدا بهذا الصّدد ، فهل حفظ درسها حقّاً ؟ يبدو أدونيس أكثر قرباً من "ظاهراتية" الترجمة عندما يكتب أنّ "الترجمة هجرة وانتقال. يهاجر النصّ المترجم من وطنه الذي هو لغته الأصلية ، إلى وطن آخر هو اللغة التي نقل إليها. هذه الهجرة تغيّره. يتّخذ في وطنه الجديد هوية أخرى تشير ، من جهة ، إلى آله (أصله) ، وتدلّ ، من جهة ثانية، على مآله (صيرورته). موضوعياً ، يصبح هذا النصّ مترجماً نفسه وغيره في آن. يصبح إثنين في واحد". إلاّ أنّ المشكل هو أنّ أدونيس ، في هذه الكلمة عن الترجمة التي لا تتعدى عشرين سطراً ، سرعان ما يستعيدُ تصوّره التقليديّ لها. فها هو يلخّص السجال الذي دار حول ترجمة هولدرلين لسوفوكليس : "رأى شليغل ، وهيغل أيضاً - لكن بدرجة أقلّ - أن ترجمة هولدرلين ، الشاعر الألماني الكبير ، لسوفوكليس رديئة جداً ، لأنها لم تكن

10.أدونيس "مدارات" ، صحيفة "الحياة" ، لندن ، 29-30 تموز (يوليو) 1989. تحمل الفقرة التي تهمّنا هنا عنوان : "الترجمة".

"أمينة". لكن هايدغر يرى في هذه الترجمة ذاتها نموذجاً لعظمة الترجمة. وصلت هذه الترجمة ، بحسب الرأي الأوّل إلى حدّ التغيير و التعديل في النصّ الأصليّ. وهو الرأي الذي كان سائداً ، والذي رفضها بالإجماع ، تقريباً ، يوم نشرت ، سنة 1804. لكن ، بعد هذه القرون التي تفصلنا عنها ، وبفضل هايدغر ، اعتُرف بها ، بوصفها إحدى الترجمات الكبرى ، لا في التراث الألماني وحده ، بل في تاريخ الغرب كلّه. هكذا انتصرت "الخيانة الجميلة" على "الأمانة القبيحة". "

لا ندري من أين يأتي أدونيس بهذه الخلاصة (فهو لا يقول ، هنا مثلما غالباً ، مصادره) ، ولكن ثمة في هذه الفقرة توجيهاً واضحاً ، تمليه ضرورات دفاعية - ذاتية (دفاع ذاتي يبرز بحدّة في إيقاع الجملة الختامية : "هكذا انتصرت ، إلخ...) ، نقول توجيهاً للسجال حول هولدرلين إلى جدلية "الخيانة والأمانة" العتيقة والمتجاوزة. الحال ، أن جوهر هذا السجال لم يكن ينعقد في إطار هذه المثنوية قطّ. بل إنّ ما أثار حفيظة معاصريّ هولدرلين ودَفَعهم ، جميعاً تقريباً ، إلى رفض ترجمته لسوفوكليس ، هو حدّة تدخّله في بنيات اللغة الألمانيّة ، تدخّلاً متطرّفاً ، جعلهم ينعتونها *بالمسخية*. نعت ألهم جاك دريدا تعبيره الشهير السابق ذكره عن "الغرابة المسخيّة لكلّ فكرٍ قادم". دريدا نفسه الذي عرّف الترجمة ذات مرّة بكونها عمليّة "إقحامية".[11] وهذا "الإقحام" الذي قام به هولدرلين عبر الترجمة ، هو ما أسفر عن ألمانية مجدّدة تدين لهولدرلين بتفجيره إياها. إقحام ، عبر الترجمة ، لا يمكن القول قطّ أن أدونيس قد حقّقه في ترجمته لبيرس أو بونفوا ، ترجمة أقلّ ما يقال فيها أنها عاقلة ومعقولة (بمعنى العقلانية ومعنى الإنحباس). هذه الإقحامية الهولدرلينية تدفع المترجم ، كما يشير إليه هولدرلين نفسه في رسالته إلى ڤيلمان (28 أيلول/سبتمبر 1803)[12] ، تدفعه إلى البحث عن معاني للكلمات [اليونانية

11. لا يعني *الإقحام* هنا حرية *التصرّف* وإنما زحزحة حدود اللغة الناقلة بقدر أو بآخرلتستقبل عمل النصّ المنقول ، ونحن نتوسّع في هذا في كتابنا الماثل للنشر عن "شعرية الترجمة".

12. تجد مقاطع وافية منها في "بعد بابل - شعرية للقول والترجمة "لجورج شتاينر":
George Steiner , "Aprés Babel , Une Poétique du dire et de la traduction", Ed. Albain Michel , Paris, 1974 , P. 305.

في حالة سوفوكليس] "طَمَسه الإستعمالُ". أنه البحث عن "جذر الكلمات" Grund des Wortes. وهذا ما يتطلب بالطبع معرفة واسعة باليونانية القديمة وبالألمانية في جميع مراحل نشوئها ، لا هذا الجهل الذي تقابله ، بصراحة ، لدى أدونيس ، بالدلالات المتعدّدة *الحالية* للمفردة الفرنسية وبأبسط العلاقات النحوية للغة التي يترجم عنها . جهل يأتي ليبرّره فيما بعد بحديث عموميّ عن "الخيانة الجميلة" و "الأمانة القبيحة" ، إلخ...

وللرجوع إلى هولدرلين الذي يطيب لنا أن نختتم هذه الفقرة بسطور إضافية عنه ، فإن عمله كمترجم يفترض هنا علاقة "لاهبة" بكلتا اللغتين كما عبّر جورج شتاينر الذي أضاف معقباً : "تتعرض كلتا اللغتين هنا للتدمير ، وتنفذ الدلالة ، للحظة ، إلى "عتمة حيّة" ، عتمة مأتم أنتيغونا. إلاّ تركيبة جديدة تتحرّر ، إنها وحدة يونانية القرن الخامس وألمانية القرن التاسع عشر" [13]. وهذا كله مرتبط بالطبع بفهم هولدرلين للتراجيديا وللعنف في أعلى مفاهيمه اللاهوتية - الشعرية. فكما يوضحه هولدرلين في تنظيراته لترجمة سوفوكليس ، وفي أناشيده ، فإن الآلهة ، في الأعلى ، ما تفتأ ترشق البشر بسهامها وتُبعثر مصائرهم . ورداً على هذا العدوان من علٍ ، يبعث البشر للآلهة بنار كلماتهم المتحديّة ، الحارقة هي أيضاً. لنتذكر أخيراً أن هولدرلين قد قام بترجماته عن اليونانية في أواخر سنيّ حياته. مغامرة سبقت " *دخوله*" إلى الجنون مباشرة . فكأنما دخل الشاعر الجنون من باب الترجمة ، الواسع.

---

13. المصدر السابق ، ص 307.

القسم الثالث

عن استقبال شاعر ،
أو : تحولات نرجس.

"أوربا البائسة مرّتين ، حاربت الشرق ، عندما كان يمثّل فرصةَ سطوع. وهي تبحث له اليوم عن مسوّغات حقيقية في حين يَبين عن أفظع انحلال ممكن.في هذا النَّهَم للشرق - مائدة فعليّة لنَهمين وصلوا بعد فوات الأوان لسراب بَذَخٍ لم يعدْ قائماً - تراهم يتسابقون لنبش وجودِ مؤلفٍ عربيّ من الدرجة العاشرة ، أو تسديد ضرائب لموظفين مُبهمين ، أو لجامعيين مزعومين لا يصلحون حتى مُعيدينَ في مدرسةٍ ، أو لصحفيّين أغبياء وَضيعين يحسبون أنفسهم فلاسفة".

جورج حنين.

(Georges Henein , L'ésprit frappeur , pp. 157-158)

I - "رفض أدونيس"

مقالة لهنري ميشونيك (1)

بدأ شاعرٌ كبيرٌيخاطبنا : فها هو أدونيس يترجم من العربية. يمكن أن نتمثل أهميته في الشعر العربيّ الحاليّ عبر المكانة المعطاة في عمله للرفض بما هو "موتيف" ومبدأ شعريّ.

هكذا نجد في "أغاني مهيار الدقيقيّ" الصادرة للتوّ تعبيرات من مثل "أغنيتي للرفض" و "الرفض إنجيلي" ، و "اتركوا رفضكم إشارة"" ، و "أيها الرفض اكتشفْنا" ، و "أنا سيّد الرفض". وفي محلّ آخر ، كتب أدونيس مامعناه أنّ على الشاعر العربيّ أن يحسّ في داخله بانهيار التصوّرات القديمة وأنه يرفع هذا القناع الذي ما يزال يحجب عنّا الواقع المعيش. يجب أن يصبح الشعر هو مصيرنا البشريّ.كما كتب في "أغاني مهيار" : "أناحجّه ما ضدّ العصر". ليس هذا الموقف الشعري هو ما يمثله فحسب ، بل إن قوته لتكمن أيضاً في كونه مجازاً عن الشعر بالذات. إنه الشعر أو الموت ، بالنسبة إلى كلّ شاعرٍ ، وكل ثقافة ، وكلّ لحظة ، وكلّ قصيدة. بدون هذا ، لا تكون القصيدة قصيدةً. وبه ، يكون الشعر نقداً للشعر ، ونضالاً ضدّ الشعر. لا ضدّ هذا التّراث العروضيّ أو ذاك فحسب ، وإنما من أجل الشعر الذي تنبغي كتابته، ضدّ الشعر المكتوب من قبل. شعر الآخرين وشعرك أنت نفسك.

ولأن هذا النضال من أجل الشعر يلزم بمعاودة البدء به بلا انتهاء ، مع كلّ شعر ، فإن الشعر ، أكثر من أية مغامرة أدبية ولغوية أخرى ، هو مجاز كل ذات فاعلة ، عندما - وفقط عندما - يصبح رؤية وإيقاعاً شخصيين. إن تعرّض الذات الفاعلة هذا هو ما يصنع هشاشها وقوّتها. من خلاله ، تمرّ.

هذه القدرة على التماهي تدفع شعر أدونيس صوب الكائنات والأشياء. من هنا تنبع علاقة خاصة بين الذات الفاعلة والإستعارة: "إنّني (وليس من فعل

---

1. "ليبيراسيون" ، باريس ، 21-22-23 آيار (مايو) 1983.

كينونة للمضارعة في العربية وإنما يقال هذا مباشرةً)حَجَرِ الصاعقة" ، "أنا ذاك الغريق" ، "إنني ارتجاج في حناجركم" ، "أنا الصحراء". وعبر هذا أيضاً ، هو شعر فعل أكثر منه شعر إسم . يقدر أدونيس أن يقول : " إنني أسكن الرؤية". وهذه حركة شعرية تقيم على طرفي نقيض مع شعر التسمية ، شعر الجرْد ، شعر السعادة البلاغية لسان - جون بيرس ، شعر علاقة بالعالم كانت تمرّ عبر [تعبيرات من نمط] "ليس لي ما أقوله عنه [عن العالم] إلاّ الخير" - شعر كان ينقال بالضرورة في عروض مُدوزنَة والكون.

ولكننا لسنا إلاّ في بداية مقاربة عمل أدونيس في الفرنسية . كان الكتاب ، الصادرة ترجمته للتوّ ، والمنشور[في الأصل] في 1961 ، قد ترجم ترجمة مجتزأة إلى الأسبانية منذ 1968. هناك في الإنجليزية انطولوجيتان في شعر أدونيس ، تعودان إلى 1971 و1976. ومنذ 1970 فاز الشاعر بجائزة "الأنترناشيونال بويتري فوروم أوارد". ولأدونيس ، الذي يدير في بيروت المجلة الهامة "مواقف" دزينة من المجموعات الشعرية ودراسة حول الثقافة العربية عنوانها "الثابث والمتحول" ، ممنوعة في أقطار عربية عديدة ، وقد بلغت الآن طبعتها الخامسة. من هذا كلّه ، صدر [بالفرنسية] حديثاً ، وبصورة متتالية ، "كتاب الهجرة" [2] ومقتطفات من "أغاني مهيار الدمشقي" في طبعة مزدوجة عربية - فرنسية ، ثم في ترجمة كاملة. ولكن الترجمة ، وإن يكن هذا العام يؤشّر على هذا النحو على دخول أدونيس [في مجال النشر بالفرنسية] ، ليست فحسب مجزأة ، بل ومحفوفة بعوائق أخرى أرجأت وصوله لزمن طويل ، وهي ما تزال غير مبدّدة بكاملها.

إننا ما برحنا ننفذ غالباً إلى هذا الشعر عبر شعْرنَة استشراقية تحلّ محلّ النصّ ، وتخفّف من حدّته وتطبعه بالعاديّة. ففي "كتاب الهجرة" - ترجمة مختصرة لعنوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" ، تحمل الترجمة منذ القصيدة الأولى : "في الرماد تزهر الخواتيم" (ص. 22) : حيثما يكتفي النص الأصليّ بالقول ، في جملة إسمية : "في الرماد الخواتيم..." ، على حين تكتفي الترجمة الإنجليزية بإضافة فعل الكينونة. إننا في الفرنسية ، ما برحنا نرى الشرق عبر محسّنات بلاغية.

---

2. هكذا اختُزِل في الفرنسية عنوان مجموعة أدونيس : "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل".

إن من شأن ترجمات قادمة أن تقرّبنا من أعمالٍ لأدونيس أحدث ، وسط هذا الإنزياح الغريب الذي نجدنا قابعين فيه على هذه الشاكلة بعضنا إزاء البعض الآخر ، ومن لغة إلى أخرى ، ولكن داخل لغة بذاتها أيضاً ؛ هذا الإنزياح الذي يجعل منّا تخطيطات أوليّة أو مشاريع لأناس معاصرين بعضهم لبعض. يلزمنا المستقبل لالشيء إلاّ لنلحق بماضينا.

هنري ميشونيك.

تعقيبنا على ميشونيك

لا نتعرّف على ميشونيك في هذه المقالة إلاّ عبر تقطيعه الخاص بالجملة، ونوع من الحسم في لهجتها. و إلاّ ، فلا شيء من ولعه بمراكمة البراهين تقوده في بعض دراسته الجيّدة إلى أحكام مبرمة يصوغها صياغة قاطعة. يكتفي هنا ببعض معرفة أكثر من أولية للعربية (غياب فعل الكينونة في الجملة الإسنادية ، أو إضماره في الحقيقة) ، ليقدّم تحيّة إجلال لأدونيس حافلة ، من جهة ثانية ، وعلى قصرها ، بالمعلومات البيبليوغرافية عن الشعر (ترجماته وجوائزه). هكذا يقوم الشاعر - الناقد - المنظّر بخطوات متطوّع في الصحافة الأدبية.

وعلى نحو ساخربصورة غريبة (غريبة ، أولاً ، بالقياس إلى الصرامة التي أثبتها في عدد من دراساته - نفكر خصوصاً بـ "يسمون هذا ترجمة تسيلان" ، أو التي طالما طالب بها سواه من المفكرين والكتاب)، يتجلى غياب الصرامة هذا ، في نظرنا ، في القول بأهمية أدونيس بفعل المكانة المعطاة في شعره للرفض ، ويدلّل على هذا الرفض ببضع أبيات وجمل شعرية ما كان يلزمه ، أي ميشونيك ، سوى أن يمعن النظر قليلاً ليرى أنها تصرّح بالرّفض أكثر مما تعمل به : "أغنيتي للرفض" ، "أنا سيد الرفض" (رفض وسيادة ؟). وما كان التصريح ليحلّ في الشعر محل العمل الفعليّ بالرّفض. رفض يجب ، لو كان أدونيس شاعر رفض بحقّ ، أن يسود كامل رؤيته للغة (التي تظل هنا بيانية إعلانية) ، وللعالم والذات (علاقة ما برحت ، كما أسلفنا ، وباستخدام تعبيرات ميشونيك نفسه ، تتمحور حول القول : "أنا" كما لو كان هوما يصنع "أنا" القصيدة). عن أدونيس أيضًا ، كان ميشونيك سيقدر أن يقول أنه كاتب يتوهّم تحقيق الشّيء بمجرد الإعلان عنه ، أنه يمزج بين الإعلان والكيان ، بين البيان والإتيان.

يتجلى غياب الصرامة هذا أكثر في تأكيد ميشونيك على ما يتوهّم فيه قطباً مضاداً لإسمانية يلصقها لسان - جون بيرس الذي يخرج هنا "مهزوماً" [3] أمام "شاعر الرفض العربيّ". كأنه حلمٌ نقف فيه أمام تصفية حساب "عائلية" داخل الشعر الفرنسي بالتعويل على شاعر عربي لا شيء ليسمح بمقارنته بعظمة صاحب "أنا باز". منزعجاً من عبارة ابتهاج بالعالم يقول فيها بيرس : "ليس لي ما أقوله عنه إلاّ الخير" ، يصادر ميشونيك شعر بيرس كلهّ ، لصالح شعر للفعل يجد هو أنموذجه في أدونيس. وما شواهده ؟ : مقولات تصريحية هي الأخرى ، من نمط : "إنني إرتجاج في حناجركم" ، "إنني حجرُ الصاعقة" ، وخصوصاً : "إنني أسكن الرؤية". هنا أيضاً ، يمكن الردّ على ميشونيك بأن ورود فعل في الجملة لا يحولّها بالضرورة إلى مقال فعل ، وما كنّا لنتوقع منه قطّ أن يخلط بين اللفظ وقيمته (بالمعنى اللغويّ للكلمة) ، بين المفردة وعملها. عبرتماهيه اللفظيّ مع الصاعقة وسكنى الرؤية إلخ... ، إنّما ، يصبح شعر أدونيس، بالعكس ، إسمانياً بامتياز ، وهو الذي طالما تغنى بأسمائه : "كيف أسكن إسمي" ؟ أو "علي أحمد سعيد سعيد أحمد علي" ، إلخ .... ستكون لـ "النحو الإنجازيّ" كلمته العريضة هاهنا.

ولو أننا أردنا العودة للدفاع عن بيرس (وما نحسبه محتاجاً لقطرة حبر واحدة في الدفاع عنه) ، لقلنا أنّ في الإمكان ، لو أراد المرء ألاّ يكتفي بإبتسار المقال ، أن نجد أمكنة عديدة على سيادة الفعل لدى بيرس ، وعلى أن ما يدعوه ميشونيك بالجرد أو تعداد مظاهر العالم ليس إلاّ واحدة من لحظات عمله أو دينامياته ، هذا العمل المدفوع في حركيّة باذخة لا تكون السعادة فيها ما يدعوه ميشونيك مرة أخرى بالسعادة البلاغية ، بقدر ما هي سعادة نشيد ، وتأسيس ، وعمل جارف يأخذ بالدوال والمداليل في "ترنيمة" شاملة للكيان. كتب ميشونيك ، أخيراً ، أن هذا الشعر ، شعر بيرس ، كان ينكتب في عروضٍ مُدوزَنة بالضرورة مع الكون. ولصاحبه ، أدونيس ، عروض (إن كان في الإمكان الحديث عن عروض واحدة ، وموحّدة ، أي فعلية ، لأدونيس) ، مدوزنة مع "أنا" ه الأكثر خارجية. ليس إلاّ.

3. سيكون من الممتع أن يعرف الأستاذ ميشونيك أن هذه الجملة ذاتها : "هذا هو سير العالم ، وما لي لأقوله عنه إلاّ الخير" ، وجدت نفسها مترجمة على يد أدونيس ترجمة خاطئة : "هذا هو قطار العالم ، إلخ..." (راجع القسم الثاني من كتابنا هذا حول "أدونيس مترجما ").

II - أدونيس ، المنفيّ الكونيّ

حوار أجراه أندريه فيلتر [4]

"ولدت ، يروي أدونيس ، في 1930 ، في قرية بالغة الفقر، بالغة الإنعزال ، اسمها "قصابين" قرب اللاذقية ، في سوريا. موضع فقير ، على أنه ثري بالنور، ما دام يبعد بمسافة سبع كيلومترات عن شواطيء المتوسط. ومع هذا ، فلئن كنت في إدراكيّ للناس والأشياء ، أظلّ ذلك الريفيّ الصغير من "قصّابين" ، أقصد إذا كانت رابطتي الأصلية بـ "لحم" الأشياء تظلّ في جوهرها ريفيّة ، فإن الأرض لا يمكن في نظري اختزالها إلى مجال الطفولة وحده. إنني أمنح الأرض بعداً شبه ميتافيزيقيّ. هي ، في آنٍ ، الملكوت الأخير للإنسان وفضاؤه الأول".

• كيف اختار ريفيّ شـاب إسمه علـي أحمد سعيد إسبر أن يدعـو نفسـه أدونيـس ؟

■ على إنتمائي إلى هذه الأرض التي ذكرناها من وهلة ، فأنا كنتَ أحسّني حاملاً ، كذلك ، لما لا نهاية له من الأسماء. وإن المصادفة التي جعلتني أحمل إسم أدونيس لتتجاوز في بعض جوانبها ، التفسيرات فالأخيرة دائماً ما تبدو جزئية. حدث هذا في 1947 : كنت أكتب مقالات وأشعاراً وأبعث بها إلى الصحف موقّعاً إيّاها بإسمي العائلي (إسم الشهرة) ، فلا أراها تنشر ، ولا أتلقّى رداً.

ذات يوم ، قرأت في إحدى المجلات أسطورة أدونيس والخنزير البرّي الذي اغتاله ، فتماهيت وهذه الشخصية ، الرامزة الى الحبّ ، والتي تدمرها قوة فظة. فبعثت بقصيدة سبق وأن قوبلت بالرفض ، موقّعة ، هذه المرة ، بالإسم المستـعار : أدونيس. فنشرتها الصحيفة على الفور . وكانت النتيجة نفسها مع نصّ ثانٍ ، وثالث نشر على الصفحة الأولى مع الرجاء التالي من أسرة التحرير : "يرجى من السيد أدونيس أن يتفضل بزيارة مقر الجريدة". ففعلت ، ولما وصلت

في زيّي الريفيّ ، ما كان أحد ليريد أن يتعرفّني. أكيد أنهم ماكانوا ليتخيّلوا أدونيساً في ملامح صبيّ خجول ... منذ ذلك الحين ، أصبح هذا الإسم الذي جلب لي طالعاً حسناً إسمي الحقيقيّ. واليوم ، حتى أمّي تدعوني "أدونيس".

• ألا يتعلق الأمر ، في ما وراء الإختيار المصادف نوعاً ما ، والإستفزازيّ ، لهذا الإسم ، بتحقيق سيادة ، و التوكيد على حرية الشاعر ؟

■ بتغيير إسماً جدّ إسلامي (علي) لصالح إسم لا علاقة له بالإسلام (أدونيس)، فإنما كنت أضطلع بالعبور إلى الكونيّ. بإمضائي بهذا الإسم ، كنت أتحرر من تراث جامد ، واكتسب حرية أوسع. وبذا صرت قادراً على أن أدرج التراث العربيّ نفسه في حركة الثقافة الكونية. باختيار الإسم وحده ، كنت أحوّل رويداً رويداً منزلة الشاعر في البلاد العربية. إن الشاعر هو هذا الذي يبدع ، وبموته ينبعث. يعيد إحياء الكلام. وتنصّ أسطورة على أن دم أدونيس يعود في كل عام ليسقي مياه نهر يجري قرب بيروت. وبالفعل ، فإن نهر أدونيس يتخذ في الربيع لوناً أحمر قانياً : حمرة أزهار أدونيس ، أزهار الخشخاش التي تهدى في يوم الزفاف. هكذا يشكل الحب والموت والإنبعاث وجه الإله الذي تماهيت وإياه بما يشبه اللاوعي.

• بعد تغيير إسمك ، غيّرت جنسيّتك أيضاً. لمَ اخترت أن تصبح لبنانياً ؟

■ أعتقد أن لبنان ما يزال حتى يومنا هذا هو المكان الذي يقدر الإنسان أن يحقق فيه ويعيش على النحو الأفضل طموحه إلى الكونية. هناك في لبنان - وينبغي أن يكون هناك دائماً - مكان للإختلافات العرقية والثقافية والدينية. ولذا فهو مكان كونيّ.

• حتى في عزّ قصف بيروت ، بقيت أنت في المدينة ، لم تبرحها. ما الأساسيّ في هذا الجحيم الذي كنت تريد إنقاذه ؟

■ بقيت ملتحماً بالأرض ، وبجحيم من كان يهمّهم إنقاذ هذا الإرتباط الحميم. ولقد كنت مستعداً لقبول الموت ، لأنه ، في مثل هذه اللحظات ، ليس ينبغي إعطاء الأولوية للحياة مهما كان الثمن. ثم إنني لم أكن لأريد الهرب من معاناة الآخرين.

---

4. "لوموند" 30 تشرين الثاني / نوفمبر 1984.

• تلتقي في صوتك الشعري وتمتزج أصداء عديدة. كأنه إنبعاث لأكثر من موروث ؟

■ نعم ، وبالخصوص الموروث الإسلامي ، والسومريّ ، والفينيقيّ ، والبابليّ ، وكذلك الثقافات التي كانت على إحتكاك بهذه الموروثات ، وفي المقام الأول منها الثقافة اليونانية. إنني أجهر بانتمائي إلى كامل الموروث المتوسطيّ ، وأبعد منه فأنا أشكل جزء لا يتجزء من الثقافة الكونية ، من الغرب حتى الشرق. إنني لا أعرف من خصوصيّ فيّ سوى لغتيّ وذاتيِّتي. ولكن عبرهما أريد الإنفتاح على الكونيّ.

• كتبت في إحدى قصائدك : "أُحرِقُ ميراثي". أيّ ميراث تقصد ؟

■ إنه هذا الميراث الذي يفرض قراءة جامدة للتراث ، خصوصاً في جوانبه الدينية والسياسية والمؤسساتية.

• طالما طرحت على نفسك سؤال الحداثة. ما كان أثر قراءة بودلير، هولدرلين ، رامبو ، وريلكه على حركة الإبداع الشعريّ العربيّ ؟

■ أن تكون حديثاً ، هو أن تقبل بمحاورة الآخرين. وفي العالم العربي ، تتجلى الحداثة عبر الشعراء الذين عرفوا كيف يخرجون من إسار تاريخهم الخاص ولم يتهيّبوا من الإصغاء إلى الثقافات الأخرى . أن تكون حديثاً هو أن تعيد التفكير بتراثك الخاص وتنفتح في الحركة ذاتها على الآخرين ، خارج كلّ محاكاة وفقدان للأصالة.

• ماهي الأهداف التي تصبون إلى تحقيقها وبأيّ المكتسبات تطالبون عبر "مواقف" ، المجلة التي أسستها في 1968 ، والتي أصبحت المطبوع - المنار في الشرق الأوسط ؟

■ كانت "مواقف" وتظل هي المحلّ الذي أعدنا فيه التفكير بتراثنا. المحل الذي تُهَيّأ انطلاقاً منه رؤية مختلفة. لقد أصبحت هذه المجلة نقطة تقاطع، وفي "مواقف" ظهرت ، منذ 1968 ، النصوص العربية الأكثر تحرّراً. إن هذه المجلة ، المستقلة عن جميع الأنظمة وجميع مؤسّسات الثقافة السائدة هي تقريباً المجلة الوحيدة التي تضطلع في العالم العربيّ بهذا الدور.

• أنت مشهور لدى القرّاء العرب ، ولكنك لا تبدو مقبولاً لدى الحكام. لمَ ؟

■ إنّ الحكومات لا تنظر إليّ بعين الرضى. ولكنني ألقى استقبالاً جيّداً من لدن الجيل الشاب من الشعراء والكتّاب والطلبة. أنا عامل شقاق : فبعضهم يحتجّ عليّ بعنف ، والبعض الآخر يعجب بي. والأمر حسن على هذه الشاكلة. ثمة أناس كان إطراؤهم عليّ سيجرحني. إنني فخور لأنني أبداً لا أكون المدعوّ الرسمي لحكومة عربية.

• دائماً ما تتجاوز موافُقك ، من بعيد ، رهانات الحاضر. كيف تعالج (أو تقوم بتعنيف) التاريخ ؟

■ أنا ، في العمق ، لا أثق بالتاريخ. ليس التاريخ سوى سلسلة من الأكاذيب. لا أتمسك من الماضي إلاّ بحركة الخلق الفني ، ولكن حتى هذا وجد نفسه مكبوتاً في مجتمعنا. ليس التاريخ أبداً سوى جَرْدٍ للأضطهادات المتنوعة. أنا أقف إلى جانب معاناة البشر ، يريد تاريخي أن يكون وضعاً للتاريخ تحت طاولة التساؤل بلا انقطاع.

• ألست الوحيد الذي يجرؤ ، خصوصاً في قصيدتك "إسماعيل" ، على استنطاق جراح الوعي العربي من دون " تحريم" (تابو) ؟

■ من المبالغ به القول أنني الوحيد الذي يقوم بهذا. لعلّي الأكثر جذرية. قبل "إسماعيل" ، وهي قصيدة طويلة ، طرحت تساؤلات مماثلة في دراسات جمعت تحت عنوان "الثابت والمتحول" (1975). منذ ذلك الحين ، ترى إلي جميع الكتب التي تعالج الثقافة العربية وهي تردّ كرجع الصدى على استقصاءاتي الخارجة على التقاليد. أنا ، في الواقع ، وقبل أيّ شيء آخر ، مفجّر أسئلة. وأنا أؤيد سان - جون بيرس إذ يقول إنه "يكفي الشاعر أن يكون الوعي الشاعر بالإثم لزمنه."

• أنت قارئ مُنْصت وشغوف لشعراء الحداثة الغربية ، وقد غذّيت جانباً من شعرك بهذه الإسهامات البعيدة. مع هذا فأنت شديد المناهضة لاعتداءات الغرب الأمريكي والسوفياتي التقنية ، التي تبدو وهي تُغرِق الشرق الأدنى ؟

■ لم يخلق العرب أنموذج مجتمع الإستهلاك هذا ، بل هو مفروض على حياتهم. لقد شوّهت التكنولوجيا المستوردة علاقة الإنسان عندنا بالأرض ، وعلاقة الإنسان بالإنسان. وإن العالم الصناعي يفرض علينا إنبثاق صحراء جهنمية هي نقيض الصحراء المُحيية التي أحبّ.

• ما يمكن أن تكون ضرورة الكلام الشعريّ في عالم يحتضر ؟

▪ للكلام الشعريّ ضرورة قصوى ، لأنه به يتجدّد طعم الحياة الأساسية والأولى : إنه يساعد على ترويض هذا الجحيم ، ولكنني لا أعتقد بكونه كافياً للتغلّب عليه.

مع هذا ، فأنا يبدو لي أن الشعر سيزداد ضروريةً للإنسان. في غسق العالم هذا ، الشعر هو الوحيد القادر على أن يمدّنا بالقوة شبه الإنخطافيّة لأن نقول لمثل هذا الإحتضار : وداعاً.

حاوره : أندريه ڤلتير.

تعقيبنا على الحوار

شيئان يدهشان في هذا الحوار... أولهما ، مدى المبالغة الأدونيسية فيه، وتلفيقه نوعاً من المسيرة الشعرية والفكرية والسياسية بالغة الطهرانية. وثانيهما نوع من "الإستقالة" يمارسه أندريه ڤلتير عن حقه ، كمحاور ، في الشك والتساؤل النقدي والقراءة "لتضاعيف" الكلام. نتوقف عند الأمر الثاني ، لنكشف ، عبر استنطاق الأول فيما بعد ، عن فداحته.

مهما كان من تقديرنا لڤلتير ونشاطه الصحافي والإذاعيّ ومكانته في الشعر الفرنسي الشاب ، فلا يمكن إلاّ أن نتوقف مستغربين عند *السهولة* التي يتلقى بها تصريحات أدونيس : يصدّقها "على الكلام" ، وفوق ذلك يزكّيها. لا شكّ أن "مُثُلية" للإحتفاء (والمحاورة موجهة للإحتفاء بأدونيس وتقديمه للقارئ الفرنسي على صفحات إحدى أكبر الجرائد الناطقة بالفرنسية ، لدى صدور أولى ترجمات لشعره لهذه اللغة) ، تجبر على نوع من التساهل مع كلام "الضيف". لكن أن ينتهي هذا إلى نوع من القبولية المطلقة ، فهذا لا يمكن إلاّ أن يثير استغرابنا في ثقافة تدّعي - ليس بدون حقّ - عنايتها بالعقل النقديّ كالثقافة الفرنسية ، وڤلتير أحد أبنائها وممثليها. لسنا قطّ ضدّ مثل هذا الكرم في استقبال شاعر أجنبي ، فبمثل هذا يتعزّز التحاور بين الثقافات والإبداعيات. وڤلتير نفسه ليس غريباً على هذا. فالرجل كثير الأسفار. خصوصاً إلى الهند وجيرانها ، وله بهذه البلدان وثقافاتها معرفة مكّنته من أن يتحاور مع ممثّليها ومبدعيها بأكثر فعّالية وعمقاً مما فعل مع العربية. هكذا ساهم إلى جانب سيرج سوترو بالتعريف بالشاعر الأفغاني الكبير السيد بهاء الدين مجروح ، على

صفحات الأزمنة الحديثة أولاً. وبعد ذلك ، وحيثما انصرف سوترو إلى ترجمة عمل هذا الشاعر إلى الفرنسية بالتعاون مع الشاعر نفسه [5] ، راح ڤلتير وترجم إلى الفرنسية ، بالتعاون مع مجروح أيضاً ، مختارات من شعر النساء الأفغانيات [6]. لكن هذه المعرفة الصميمية ، إذا جاز القول ، التي هي نتاج أسفار وحوار بعيد العهد ، ليس يمكن القول أنها متوفرة لڤلتير فيما يتعلق بالعربية. ولن يكون من الشطط القول ، أنه في اللحظة التي حاور فيها أدونيس على الأقل ، لا يتمتع بمعرفة كافية لا بأدونيس ولا بالعربية.[7] على الرواية ، وكمن يتلقى كلاماً مملياً ويردّده ، تراه يسأل أدونيس عن اختياره الإسم المستعار ، وتغييره جنسيته من السورية إلى اللبنانية ، ويؤكد أن "مواقف" أصبحت المطبوع - المنار في "الشرق الأوسط" ، وأن أدونيس "مشهور لدى القراء العرب ولكنه ليس مقبولاً لدى الحكام" ، وأن "مواقفه دائماً تتجاوز ، من بعيد ، رهانات الحاضر" ، وأنه "قارئ منصت وشغوف لشعراء الحداثة الغربية" ، ويسأله إن لم يكن "الوحيد الذي يجرؤ ، خصوصاً في قصيدته "إسماعيل" ، على استنطاق جراح الوعي العربي بلا محرّمات ؟." هذا كله وڤلتير في "بداية التعارف"! يخلط شيئاً من الشائع (ثقافة السمّاع) ، ببعض مما يبدو جلياً أن الشاعر نفسه كان يريد إثارته (مسألة الجنسية مثلاً ، وإليها سنعود). نعرف ، منذ دريدا ، وبحسب توظيف فعّال قام به للمعنى المزدوج للمفردة الفرنسية "soufflé" أن الكلام *المليّ* أو الملقّن ، هذا الذي كرّس له شعراء كآرتو كامل صرخات احتجاجهم ، هو في الأوان ذاته كلام مُصادَر. إنك إذ تملي على أحد كلامـ(ـه) ، فإنك تصادر في الحركة ذاتها كلامه نفسه : كلام "يُنْفَخْ" : يُنفخ لك به ، وينفخ عليه بعيداً عنك. كلام مهموس ، مختَلَس في آن. وليس هذا بالمرجوّ لشاعر شاب كڤلتير. لا شكّ أن الدور الذي يريد هو وآخرون الإضطلاع به كـ "عبّارين" أو موصلين بين الثقافات ليستحق منا كل تكريم. لكن ألا يغامر المرء إذ يقبل بمثل هذا التساهل في الحوار ، وبمثل العمل انطلاقاً من ثقافة السماع والكلام المليّ ، نقول أفلا يغامر بأن يقْصر أمام دوره كعبّار ويتحول إلى... مَعْبر بسيط ؟ نعتذر من قساوة

5. "مسافر منتصف الليل" ، جـ 1 فيبوس ، 1988 ، يصدر الجزء الثاني في نهاية هذا العام.
6. " شعر الأفغانيات ، منشورات "نول بار" (لا - مكان) 1985.
7. للأمانة يجب القول أنه ليس الوحيد في ذلك. إن أغلب أدباء فرنسا ، وحتى أكثرهم جدية ، "يتخلون" عن هذه الجدية ما أن يتعلق الأمر بالعربية. ها هو جاك لا كاريير ، وهو شاعر معروف واختصاصي مرموق بالحضارة اليونانية ، يعلق ، في الصفحة نفسها التي نشر فيها هذا الحوار مع أدونيس ، يعلق على قصيدة أدونيس "إسماعيل" ويقول أن الأخير هو "الإمام الغائب المنتظر" ! ولا أدنى ذاكرة تورانية ! ؟.

العبارة ، لكن أليس ممّا يدفع إلى الإندهاش أن المحاور - ڤلتير - لا يستغرب ولو هنيهة واحدة (ولا يفكر باستغراب القارئ) أمام هذا التوكيد الملحّ من لدن شاعره - الضيف على انخراطه في الثقافة الكونية ، أي على كونيّته.؟ يتمّ التوكيدعلى هذا سبع مرات في محاورة بمثل هذه الوجازة (حتى العنوان يتحدّث عن الكونية) ، وبتَفخيميّة تبعث على الإبتسام حقّا. فلا تطال هذه الكونية ، كونية أدونيس ، كل ما يمكن أن يخطر على بال المرء من ثقافات ، فحسب ، بل هو يدركها عبر نوع من السِّحر ، عبر تبديل إسمه ، واختياره إسماً كونياً ، "أدونيس". إسم لايدخل به هو وحده في مقام الكونية ، بل يدخل معه التراث العربيّ نفسه ، والكتّاب العرب جميعاً : "بإمضائي بهذا الإسم كنت أتحرر من تراث جامد وأكتسب حرية أوسع. وبذا صرت قادراً على أن أدرج التراث العربي نفسه في حركة الثقافة الكونية".

لا يندهش المحاور أمام هذا *اللهاث* وراء الكونية (ندع هنا جانباً أسئلة منطقية من نوع : أي شاعر كونيّ يهتف بمثل هذا الإلحاح المريب على كونيّته إذا كان واثقاً من أنّ لغته الشعرية قمينة بتحقيق الإنطباع بكونيتها ؟) ، بل يغفل حتى حجم التناقض بينه وبين إصرار أدونيس على التوكيد ، في هذه اللحظة ، التي يدخل فيها الساحة الأدبية الفرنسية ، على انتمائه إلى لبنان. لعلّ التذكير ببعض عناصر مسيرة أدونيس الذاتية ومعيشه الشخصي (وإن لم يكن هذا الجانب مأخوذا في كتابنا هذا كعنصر أساسيّ، على ما له من أهميّة) يساعدنا في الكشف عن خلفيات الحاجة إلى مثل هذا التوكيد وبواعثه.

يصرح أدونيس عن بقائه في بيروت إثناء الإجتياح الإسرائيلي : "كنت مستعداً لقبول الموت ، لأنه في مثل هذه اللحظات ليس ينبغي إعطاء الأولوية للحياة مهما كان الثمن. ثم إنني لم أكن لأريد الهرب من معاناة الآخرين". "مثل هذا الكرم ينبغي أن يثير الإرتياب" ، كتب الشاعر الفرنسي بيير بوشمور

معقّباً على هذا التصريح [8]. ما يعرفه جميع أصدقاء أدونيس هو أنه غادر بيروت ، التي احتضنته وكوّنته طوال ربع قرن ، منذ أن جاءها هارباً في 1958 على إثر الملاحقات التي تعرّض لها الحزب السوريّ القوميّ

---

8. من ضمن ما كتب في مقالة ساخرة بعد أن قرأ حوار ڤلتير مع أدونيس (مقالة وزعتها منشورات "النقطة" في صيف 1984) : "يعرف الجميع أن الكتابة ، وأن يمارس أحدٌ الكتابة ، هما الصدفة التي تشكل ضرورة. ولا شئ آخر. ليس هنا ما يدعو لملاحقة سراب. ولا ما يدفع المرء إلى أن يرى نفسه ، كما يفعل أدونيس ، وهو يقود قطيعاً من النخل إلى النبع ("كتاب التحولات..") ولا ما يدفعه خصوصاً إلى التبجّح ، إلا إذا ما ←

الإجتماعيّ" (سنعود إليه) ، نقول غادرها ما أن اشتدّ أوار الحرب الأهلية. غادرها ، وسط انصعاق الشبيبة اللبنانية التي رأينا إليها في باريس وهي تنقسم حول أدونيس، بين شاعر بالخزي والغضب من رحيله عن بيروت ومبرِّر له ("أبداً لم يطرح أدونيس نفسه كبطل"، قال ، مدافعًا عنه ، الصديق الشاعر عباس بيضون). غادرها ، إذن ، في 1976 ، إلى ... دمشق. هناك ، سيعمل أستاذاً في جامعة دمشق ، ومحرّراً أدبياً في صحيفة الحزب الحاكم ، "الثورة". وسيغادر دمشق بعد فترة لا طوعاً واختياراً ، ولكن لأنه فصل من وظيفته بسبب من إمضائه على عريضة احتجاج على طرد أحد الأساتذة من الجامعة لأسباب فكرية وسياسية. صحيح أن أدونيس ، برواية الشهود ، وقّعها على مضض ، لكن هذا الصنيع ممتاز ويُسجّل له. المشكل هو كيف سيردّ أدونيس على مثل هذا القرار الرسميّ ؟ سنعود إلى هذا. المهمّ أن أدونيس يعود من جديد إلى بيروت بعد مروره بباريس. هناك ، سيُفاجأ بالإجتياح الإسرائيليّ بعد سنوات ككثيرين. ويجب الرجوع إلى شهادات من عاشوا الحصار قرب أدونيس نفسه لنعرف كيف استقبل أدونيس الحصار وعاشه : من اللافت أن نعرف أن خطابه بكامله قد تحول إلى تسبيحة معادية للفلسطينين ، وبالذات لمنظمة التحرير الفلسطينية التي اعتبرها ، شأن بعض اللبنانيين ، المسؤولة الوحيدة أو الرئيسية عمّا حدث. خطاب سمعه كاتب هذه السطور نفسه واحتجّ عليه في منزل الشاعر العراقي شوقي عبد الأمير في أمسية استقبَلْنا بها أدونيس العائد إلى باريس بُعَيْد الحصار.

هو ذا أدونيس في باريس إذن ، يشهد دخوله وقبوله في ساحة الشعر الباريسية. لبنان موضع ساخن ، والضمير العالمي يتألّم لمقتلة هذا البلد الصغير والخلاّق. فلمَ لا يعلن أدونيس لبنانيته ، لا كجنسية محوزة بعد عمل دام ربع قرن مع اللبنانيين (ستكون هذه مناسبة لأن يشكرهم) ، وإنما على هيئة

← اعتبر نفسه شاعراً ، بالمعنى الأكثر إنتفاخاً ، وبالتالي الأكثر خواءاً ، للكلمة ، بحيث ينتهي إلى تحويله إلى أمريء ممقوت تماماً". وعن الإسم المستعار "أدونيس": "لكل أن يفعل بإسمه ما يشاء (...) يبقى أن من يلجأ إلى إسم مستعار (ويمكن أن يقوم لهذا لأسباب جديّة وفذة) لا يزعم بالضرورة "الإضطلاع بالعبور إلى الكونيّ" ، أما أدونيس فيفعل ذلك !". وعن إدعاء أدونيس أن بقاءه في بيروت كان مملياً برفضه "الهرب من معاناة الآخرين" : "ألا يجب أن تدفعنا مثل هذه البساطة في السخاء (أو العكس) إلى الإرتياب ؟ خصوصاً وإن رجفة إستعادية تجتاحنا إذ نفكر بأن هذا الذي كانت عبوة طائشة ستنثره في رياح التاريخ ليس بشخص آخر سوى الحامل - بالتحديد - لـ "الموروث ما قبل الإسلاميّ والسومريّ والفينيقيّ والبابليّ ، والثقافات التي هي على احتكاك مع هذه ، وفي المقام الأول الثقافة اليونانية. " ؟ ويختتم : "كتب أدونيس : "يحدث أن يسمعني شعري". ولذا كان شعره "أخرس" !".

"استعادة للجنسية اللبنانية" ؟ أبداً لا يخطر على باله كم ثمة من السذاجة والرجوعية في هذا البحث المفاجئ عن خطوط أنساب مطمورة وتصريحه - وبأي إلحاح ! - بالكونية. وهذا الإشهار للإنتساب اللبناني المستعاد يمكّنه ، بفعل اقتصاد حاذق ، من أن يردّ الكرّة بالمثل لا للسلطات السورية التي فصلته من وظيفته عقاباً على فعل تضامنٍ ، وإنما لسوريا بكاملها ، ساحباً منها انتماءه فجأةً ! ومن يفكر بمطالبة أدونيس بردّ مباشر على نظام ، وهو الذي تعوّد *الإنكار* الطفولي بدل الإدانة ؟ وكذلك - من يطالبه بهذا وهو الذي بقي مشدوداً إلى النظام نفسه بخيوط مودّة صامتة ، و أواصر قربى طائفية وقروية ، ليس ثمة في خطاب أدونيس ولا سلوكه ما يمكن قطّ من الإعتقاد بأنه تجاوزها ؟ وإذا كان البعض تحدّث زوراً عن طلب تقدّم به أدونيس يوم إقامته في دمشق لمقابلة الرئيس السوري قوبل بالرفض ، فكيف تفسرون أن يوجّه أدونيس فجأة حواره الصحفي الأخير ناحية الرئيس السوري ، فيقول ، هكذا ، بلا سابق تمهيد ، وفي ما يسترجع النضالات الطلابيّة : "... بالمناسبة ، الرئيس حافظ الأسد كان وقتها طالباً في مدرسة التجهيز" [9]. وإذ تسأله الصحيفة محاورته : "هل أنتما بعمر واحد ؟" ، يجيب : "نعم ، غير أنه كان في قسم العلوم. وكنت أدرس في القسم الأدبي". وإذ تسأله : "هل تعرفّت إليه جيّداً ؟ هل أصبحتم أصدقاء ؟" (كذا !) ، يجيب : "لا... لم أتعرّف إليه شخصياً ، ولم أتحدث إليه إطلاقاً ، لكنه كان شخصاً هادئاً ، ولا أذكره أبداً على الإطلاق". وإذ تستطرد : "لو فرضنا جدلاً أنك تعرفّت إليه فماذا يغيّر بـك ذلك ؟" ، يجيب : "ليس لديّ مانع أن أعرفه...".

للقارئ أن يتساءل عن معنى هذا التفكير المفاجئ المتّجه بكامل "العفوية" ، إلى "سيادة الرئيس". له أن يتساءل عن هذه المغازلة البريئة ظاهرياً لرموز السلطة. مغازلة يندفع إليها أدونيس بمنتهى البساطة ، نعم بالبساطة نفسها التي يتحدث فيها عن مغامرة الصغير القرويّ الذي كانه ، والذي يذهب لإلقاء قصيدة مديح أمام الرئيس شكري القوّتلي : "فأنت السيف ونحن لك الغمدُ" ، ليدخله المدرسة إذ لم تكن ثمة يومها كما يبدو من مدارس عمومية في البلاد. يتحدث عنها بالبساطة نفسها التي يتذكر فيها انخراطه ونشاطه في صفوف الحزب القومي السوري الإجتماعي" : "... كل المنطقة كانت في

9. أدونيس ، حوار مع مجلة "وقائع". العدد الأول. باريس ، 1990.

الحزب. كل الطلبة ، حتى أولاد الأثرياء (...) إن 90% من الشباب كانوا أعضاء في الحزب القومي السوري" وعن مكانته فيه : "كنت أكبر من الحزب ، وقد دخلته نجماً (...) لم أدفع في يوم من الأيام اشتراكاً ، لم أحضر اجتماعاً (...) أعتقد إنه [الحزب] أخذ نشاطي وتميّزي بعين الإعتبار. فقد كنت نشيطاً، أستطيع أن أفاوض المسؤولين (...) لقد جاءتني [الزعامة] على غفلة. وكان سبب ذلك حضوري... نشاطي... حيويّتي. ذكائي... كل هذه المواصفات فرضت الزعامة". ما يغفله أدونيس ، الذي أبداً لم يعرف فضيلة المراجعة والنقد الذاتي ، هوالطبيعة الإشكالية لحزب كهذا ، خصوصاً في فترة بدايته ونضال أدونيس في صفوفه. فلئن كان هذا الحزب سيشهد في ما بعد تحولات فكرية ويتأثر ، في بيروت ،ببعض التيّارات السياسية ، فهو كان ، في بدئه ، أي في فترة عمل أدونيس فيه ، مطعوناً فيه عالميًا وإنّ إسمه نفسه ترجمة دقيقة لإسم "الحزب القومي الإجتماعي" في ألمانيا النازية. وحلمه التوسعيّ ، حلم سورية الكبرى ، لا يستوقفه إطلاقاً. ها هو في حواره الأخير، المذكور ، يصرّح : "الحزب القومي السوريّ علّمنا أن البلاد التي نعيش فيها ، والتي إسمها سورية هي نسيج حضاري واحد منذ القدم وحتى الآن... كما علّمنا إنتماءنا لهذا المزيج الحضاري ككلّ". وبعد التأكيد على ضرورة "الإنتساب لكل الطبقات التاريخية الكبرى" ، يؤكد :"سورية بهذا المعنى أقدم وأعظم بلد لأنها بلد الحضارات الأجنبية. بلد الأبجدية الأولى".سوريا الكبرى هذه التي كان أنطون سعادة يحلم بفرش ظلها على كامل الأقطار المجاورة تجد رمزها في جزيرة أرواد ، التي زارها الشاعر "لأعرف أنني أنتمي إلى بلاد عظيمة. وأرواد أحد مظاهر هذه العظمة". كان هذا الكلام سيمدّ ، ولا شكّ ، بمناسبة أخرى للقهقهة جان جنيه الذي يعجب ، في "أسير عاشق" ، من هذا الولع المفاجئ لدى البشر يدفعهم إلى البحث كالخلد (والوصف من عنده) عن أشجار أنساب غامضة في ليل الزمان !

تحدثنا عن سهولة. وهي السهولة والبساطة السهلة التي يزعم بها أدونيس أمام ڤلتير أنه "فخور لأنه أبداً لا يكون المدعوّ الرسمي لحكومة عربية".

زعم مدهش ، خصوصاً عندما عمد الشاعر إلى إعادة نشر الحوار نفسه مؤخراً بدون أدنى تعديل [10]. يمكن الردّ عليه ، كما فعلت مجموعة عربية ، بلا كلام ، بمجرّد نشر مجموعة صور فوتوغرافية تقدّمه مُجالِساً بعض هؤلاء

10. "فلاش" Flash ، مجلة شعرية ، العدد 10 ، تشرين الأول / أكتوبر 1989 ، شارلڤيل - ميزيز.

الحكام. يمكن كذلك أن نسرد التواريخ الدقيقة للملتقيات والمهرجانات الأدبية التي أشرف هو على إقامتها في الأقطار العربية في ظلّ مؤسسات رسمية تمتدّ من المحيط إلى الخليج ، يحاضر فيها كمدعو رسمي وينظم لقاءات أدبية. لقاءات تتخذ ، في الآونة الأخيرة خصوصاً ، ملمحاً مزرياً لتظاهرة ذاتية يعرف أدونيس ، مفيداً من كرم البعض ، وميقانيّة البعض الآخر ، أن يمدّها إلى مساحة كونية. يحتفل عاماً بالشعر الفرنسيّ ، وبعده بالإسباني ، ويخطط للإحتفال باليابانيّ ، والألمانيّ ، والكنديّ ، إلخ... ، موهماً الشعوب المضيفة بكونه يعرّفها بآداب الأمم الأخرى ويعرّف الأخيرة بأدبها هي. والحال أن النتيجة هي نفسها كلّ مرّة : بضع مقالات صحفية شبه سياحية عن هذه البلدان، وتعاون أدبي مع الأجانب مركز على عمل أدونيس وحده. إنّ ثمة الكثير من المخاتلة للذات ونوع من المأتمية في هذا السلوك لرجل يقضي جلّ أوقاته في الترويج لنفسه ولعمله دولياً. المدير العام لأعماله. ياله من بؤس !

هذا كله ، عدا قيامه ، لأكثر من ثلاث سنوات ، بإشغال منصب ممثل "الجامعة العربية" لدى اليونسكو. قد يخدع إسم "الجامعة العربية" الأجانب غير المطلعين ، ويوهمهم بكونها منظمة ثقافية مستقلة. أما العربي فيعرف ما يميز هذه المنظمة من إلتصاق مباشر بالسياسات العربية الرسمية التي تظل هي "ناقلها الأمين" ، ومترجمها المباشر على صعيد السياسة الثقافية. فما معنى هذا التنصل من كلّ صلة بالثقافة المؤسساتية ؟ بإسم هذه المنظمة عمد إلى نوع من التزوير الثقافي لا يغفر ، وتبادل للخدمات لا يعذر ، إذ أقام في 1987 (هذا مثل وهناك سواه) ندوة عن المثقف العربي والمنفى ، لم يدعُ إليها سوى نفر من أصدقائه الأساتذة العرب في الجامعات الأمريكية وسواها ، ممن لا تصحّ عليهم تسمية منفيّ ، ولا فنان ، قطّ. ولقد أجبرناه شخصياً ، بمقالة هجومية لنا ظهرت على صفحات "اليوم السابع" على أن يغيّر العنوان ، لدى طبع أعمال الندوة في كتاب (صدر عن منشورات "توبقال" في 1988) ، من "المثقف العربي والمنفى" إلى "المثقف العربي والهجرة". وشديدة الدلالة بهذا الصدد زيارته في عام 1988 لمصر ، التي قام بها بنصيحة من أصدقائه الفرنسيين المقرّبين من الأكاديمية السويدية ليظهر نفسه ، سعيَ الجائزة ، في مظهر صديق لمصر ومحبّ للسلام. هناك ، راح الشاعر الذي كان قد كتب في أواخر الستينات ، في مرحلته الماويّة : "... وأنت لن تعرف حرية / مادامت الدولة موجودة" ، نقول راح يطلق تصريحات تناقلتها جميع الوكالات الأنباء العربية ،

من قبيل : "أنا لا مانع لديّ من التعاون مع السلطة. فالسلطة ليست شراً كلها". وهي الفترة نفسها التي راح يشنّ فيها على المثقفين العرب حرباً بلا هوادة : يصرح لصحفيّ من "اليوم السابع" ، مثلاً ، بأن "المثقف العربي هو الذي يلعب دور الشرطي". أيّ مثقف ، من أية فئة ، ومن أي نوع ؟ هذا ما لا يعنى بتحديده هذا الرجل الذي اعتاد الهجوم بالجملة ، والمجاملة بالجملة ، لا يعرف شجاعة التشخيص ولا فضيلة التوقف عند الفروقات.

ثمة من الكلام ما يفضح تناقضاته العميقة ، وما يشفّ بالأخص ، عن اضطراب في العمق عبثاً تجهد البنى السطحية أو التصريحات اللفظية في إخفائه. هكذا يصرّح أدونيس لمحاورته في اللقاء الصحفيّ المذكور الذي سيظل يمثل "تحفة" حقيقية لما فيه من تنطِّع ومناقضة للذات ، يصرّح ، مخاطباً إياها : "أنا أتعامل معك الآن لأنني أقدّرك... لذاتك ولمواهبك وإمكانياتك ، لا لأنني أريد آن أستفيد منك أو أسخّرك لهذا "الغرض أو ذاك..." تصريح غريب ! فما الذي يدفع يا ترى شاعراً إلى "تبرئة ذمته" والدفاع عن نفسه أمام فكرة "تسخير" للآخر ؟ ألا يدعوك هذا بالعكس إلى قراءة "مائلة" تكشف عن حاجة إلى التبرير الذاتي أمام ما يردده ، بتزايد ملحوظ ، وسط ثقافي بكامله في المنافي وأراضي الهجرة ، عن استراتيجية شخصية قائمة على تبادل المنافع والتسخير من أجل إعلاء صورة الذات ؟ هاكم هذا التصريح أيضاً الذي يطالب أكثر من سابقه بقراءة "مائلة" : "كلّ أحلام اليقظة التي حلمتها تحققت فعلاً. خروجي من القرية إلى المدينة هو رمز لخروجي كعربي إلى العالم. كل ما حلمت به على هذا المستوى استطعت أن أحققه..." ، وكذلك : "لقد صمدت ولم أفشل حتى اليوم. كل ما استشرفته وحلمت به في اليقظة كان يتحقق. وكنت أتقدم باستمرار ، وأصعد باستمرار منذ ثلاثين عاماً ، أو لنقل أربعين ، فأنا حتى الأن لم أشعر يوماً أنني في حالة تراجع على الرغم من أنّه لم يكن هناك أي حزب سياسي يساعدني. بل على العكس". ما معنى هذا الخطاب في النجاح والظفر؟ عن أية نجاحات يتحدث ، وما معنى الوصول في عرف شاعر ؟ وما مبرِّر هذه النفاجة في عالم نعرف أنه "ليس لنا" (سارتر) ، وفي ظلّ تجربة فنية وحياتية يخوضها المرء ، إن كان فنّاناً حقاً ، وشعاره ، كمثل جنيه ، هو "من يخسر يربح" ؟ ألا يشفّ تصريحه وتباهيه في الحقيقة عن شعور متألّم (كم كان سيريح نفسه لو طرحه كما هو ؟) بالخسارة ، وبالفقدان ؟ فقدان تكريسات لم تأتِ وبالأخص غياب الإجماع حوله ، وإنتفاء الإحترام الشامل لتجربته

وعمله؟ ما الذي يجعل خطايا البعض وأخطاءهم قابلة للإغتفار حتى في حياتهم ؟ السياب مثلاً ، الذي ، لأنه ارتكب بعض الهفوات ببراءة فَقَد بقي هديره الشعريّ يجتذب إليه محبّة الجميع ، ومع الزمن ، وفي ما وراء الموت ، أكثر فأكثر... على حين لا يجد معاصرو أدونيس في تخبّطاته إلا علامات باتت أكثر فأكثر تراكماً على أن اللعبة ، إن في الكتابة أو في السلوك ، ربما كانت منذ البداية مغشوشة ؟ في هذا السياق ، لا تشكل الإنتحالات وإرتجالات الترجمة ، الفاضحة ، إلا مرآتين كبيرتين ينعكس فيهما ، أي يتجلى ، مثلُ هذا الخطل وهذا الغشّ. نوقف هنا هذه الرحلة. إن مثل هذا الأنموذج يجب ألاّ يتكرر، ولا غفران له في أعراف الشعر أبدا.

خاتمة في الإنتحال

بين جميع أقسام هذا الكتاب ، يستحق القسم الخاصّ بالإنتحال خاتمة نقول فيها ، بلا إدعاء بأخلاقية أو مُثُليّة (هذه الكلمات لم تعد تحرك ساكن أحد منذ أن فقدت الناس ، كما لاحظ أندريه بريتون ، "حسّ الفضيحة" ، مدى الشطط الذي يبلغه أدونيس عبر ممارسته الإنتحال على هذا النحو المحزن. شطط بإزاء اللغة ، بإزاء العالم ، وبإزاء نفسه ، بإزاء الإنسان القابع في نفسه. ولقد لا حظنا كيف يتدرّج في انتحالاته هذه :

- من الإنتحال الموجز (جملة أو بعض جملة) ، إلى الإنتحال الشامل (قصيدة أو بعضها ، مقالة أو بعض مقالة) ؛

- ومن الإنتحال الذي يضعه بين أقواس إيهام واحتمال ، أو يسند جملة إلى شاعرها ويهمل البقية ، ويدّعي الرواية عن أحد فيما يستنسخه نصّاً ، إلى الإنتحال السافر لا إسناد فيه ولا إشارة (كما في حالتَي النفّري أو برنار زيسباني).

في كتابه الرائع : "الكتابة والتناسخ" ، كتب عبد الفتاح كيليطو أن النص المنحول يظل يتطلع إلى كاتبه ، وأن القصيدة المنتحلة تظل ككيان مشطور بين كاتبها المزعوم وشاعرها الأصليّ. هذا التمزق ، وهذه النظرة المتأسّية المشطورة ، ينبغي أن يهزّا كياننا إلى أقصى حدّ. ينبغي أن نعرف البكاء من أجل بعض الكلمات المُساءَة معاملتها ، بكاء نيتشه أمام حصان يجلده سيّده. ذلك أن الكلمات لها "أرواح" ولها ذاكرة. ومن شأنها "أن تطرق بابك في الليل لأنها لا تريد أن تتأوّه وحدها في الظلام" (خوسيه أنخل بالنته).

إذا كان هذا هو الأمر من ناحية النصوص ، هذه الوقفة المسؤولة التي ينبغي أن نقفها أمامها ، والتي ينساها أغلب الباحثين في النصوصية إذ نادراً ما يدعمون

بحثهم الجماليّ بمعيارية فلسفية ، فهناك جانب آخر يخص أدونيس وعلاقته بنفسه وعمله ككاتب. وهذا أيضاً مما نأسف أن دراسات فذة كدراسة الوهايبيّ أوكيليطو لا تتوقف عنده. من مقولة دولوز المذكورة ، ومن بروست وجنيه وفكرة باتاي في *السيادة* ، نقدر أن نستمدّ هنا دعماً. سُئل جان جنيه ، ولم يكن منتحلا قطّ ، وإنما عاش لفترة من حياته على السرقة ، سئل : "متى كففت عن السرقة ؟". كان البعض يتوقّع عن كفّ من ذلك مع تحقّق شهرته ورواج أعماله وحصوله على مال وفير كان يبذّره حال استلامه. خطأ. "لقد كففت عن السرقة ، أجاب جنيه ، عندما اكتشفت أنني ، حتى أسرق ، فأنا مضطر للمخاتلة ولإخفاء نفسي". هذا الإخفاء للذات ، الذي هو نفي للذات ، هو ما يجب أن يُحرج كلّ منتحلٍ ، أمام الآخرين - أمام الآخر المطلق المتمثل في اللغة مرفوعةً إلى مصاف ضمير كوني" - ، وخصوصاً أمام الذات. أمام دخيلاء الكائن نفسه. هذا الرفض لإخفاء الذات هو ما يدعوه جورج باتاي *بالسيادة* La souveraintè. وما يدعوه دولوز *برفض الغش والمحاكاة* والنسج على منوال الآخرين. يدلّ على المحاكاة السلبيّة فعل بالغ الدلالة بالفرنسية. إنه : *singer* ، والمفردة مشتقة من singe وتعني : "القرد". أن تحاكي ، هو أن تستعير مسلكية قرديّة. ولسنا هنا لنشتم ، بقدر ما تقلبّ المسألة من جوانبها العديدة.

إلى هذه الإعتبارات حول علاقة الإنتحال بسيادة الذات ، ينبغي أن نضيف علاقة الإنتحال بالإبداع نفسه. بما هو خلق ، أي إبتكار. لا يناضل الكاتب الحديث إنْ كان كاتباً حقاً ، وحديثاً بحقّ ، لا يناضل ضدّ ما يمكن أن يخترق عمله من ثوابت جمعيّة وعبارات مكرسة وكليشيّات لغوية وأواليات نمطية (كهذه التي طالما فرضت نفسها على الشاعر العربي القديم)، لا يناضل ضد هذا فحسب ، وإنما كذلك ، وخصوصاً ، ضدّ ما يمكن أن يتغلغل إلى عمله من حساسيات الآخرين وأصواتهم على النحو القمين بطمس صوته الخاص نفسه. إننا جميعاً سكان "المكتبة الكونية" التي يلقي فيها كل شئ بصداه وتأثيره على كل شئ. إلاّ إن طموح كل واحد هو ، كما عبر مارسيل بروست في نهاية "البحث عن الزمن الضائع" ، أن يكتب هذا العمل الذي ينطق بعالمه الخاص ، والذي لا يقدر أن يكتبه أحد غيره. كالموت هي الكتابة. لوحده يموت الإنسان ، ولوحده يكتب.

بهذا المعنى كتب رامبو ، لنفسه أولاً ، وللّغة والعالم بعد ذلك أو في الأوان ذاته ، العملَ الذي ما كان سيكتبه سوى رامبو. بروست كذلك. والسيّاب. بسماحه بأن يخفي *ذاته* ويغمض عينيه على الإنتحال ، فإن أدونيس ، عدا كونه مارسَ الَغشَ بإزاء اللغة والآخرين (الحانب الأخلاقي من المسألة ، الذي قلنا أننا لن نلحّ عليه كثيراً) ، فهو إنما ارتكب إزاء نفسه بالذات جنحة سحق الذات وإعدامها على مذابح الآخرين. وفي هذا قصورٌ واستقالة لا يليقان بشاعر ، ولا يمكن تبريرهما البتة. لأدونيس أواليات لغوية مميزة وزخرف لفظيّ معروف. لكن الأوالية ليست هي الشخصية. نتحدى ، على سبيل الإختتام ، جميع شارحي أدونيس ومشايعيه من أن يبينوا لنا ، خارج هذه الأواليات ، وخارج هذا الزخرف ، ما هي العاطفة الجديدة التي حملها أدونيس للشعر ، بالمعنى الذي نقول فيه أن هناك عاطفة دستويفسكية وأخرى سيّابية ، وماهي جماليّته في العالم ، بالمعنى الذي نتحدث فيه عن جمالية هذا الشاعر أو ذاك. ليس الإنتحال هنا حادثاً عرَضيّاً في مسار أدونيس ، إنه نتيجة *غياب* أساسيّ ودلالة على مجانية جوهرية. بامّحائه ، عن قصد ، أمام أصوات الآخرين ، سقط في غياب الأنا العميقة التي لا تَنقذها قطّ زخرفية محبوكة موجهة لإبهار المبتدئين. والشاعر المُحاكِي مطروح بدوره للمحاكاة من قبل الكثيرين. وحده المبدع الفذّ ليس يُحاكى. وفي جميع الأحوال ، فالخلاصة الرهيبة التي تفرض نفسها ها هنا هي أن عمل أدونيس *بكامله* سيظل واضعاً نفسه داخل دائرة من الإرتياب والشكّ ، تفسح في المجال واسعاً لتوقّع اكتشافات جديدة في مضمار الإنتحال والسلخ. إلا إذا طلع علينا الشاعر بلفتة من النقد الذاتيّ ، ستكون في الإوان ذاته لفتة إحترام كبيرة للذات قبل أيّ شئ آخر ، فيقدّم كشفاً لصفحات سواه التي بثّها عن غير حقّ في صفحاته. إنّها الطريقة الوحيدة لإنقاذ عمله ، وإعطائه مصداقيّته ونقاوته من جديد ، حتى إذا كان كشف ، كهذا سيختزله إلى ربع حجمه الحاليّ أو أقلّ. ما دام من المتفّق عليه أن عملاً لا يكمن قط في عدد صفحاته.

وثائق

pas ?

...sager, avec lui, l'inconcevable, à imaginer l'impensable.

Qu'est-ce qui nous pousse à croire qu'une table, par exemple, a une existence réelle, qui ne dépend pas de nous ? Le fait de la retrouver chaque matin à l'endroit où nous l'avons laissée la veille. Le fait de savoir qu'elle est toujours là, même quand nous sommes absents, et que s'il nous prenait fantaisie de nous lever la nuit pour vérifier, nous pourrions le constater.

A première vue, le raisonnement vaut aussi pour les particules atomiques. Si nous faisons correctement nos calculs, nous sommes assurés de les trouver là où nous les attendons. Dans tous les cas, sans exception. Comme la table. Seulement il y a une différence. Pour déterminer la position exacte, dans l'espace et dans le temps, d'un objet comme la table, on se sert des équations de la mécanique. Or ces équations ne s'appliquent pas aux phénomènes atomiques. Pour décrire le comportement d'une particule, il faut utiliser d'autres équations, dont l'ensemble forme ce qu'on appelle la mécanique quantique.

Et la mécanique quantique a une logique qui lui est propre. Pour elle, un objet n'occupe une position déterminée dans l'espace et dans le temps qu'au moment précis où l'on mesure cette position. Et parce qu'on la mesure. Si vous cherchez à savoir où se trouve votre particule entre deux mesures, non seulement vous êtes incapable de la retrouver mais la mécanique quantique vous oblige à dire qu'en toute rigueur elle n'est plus nulle part. A la différence de la table, elle n'existe, en tant qu'objet singulier, qu'autant que nous constatons son existence. Et parce que nous la constatons. Elle n'existe que pour nous. Et à cause de nous.

La chose vous paraît bizarre ? Rassurez-vous, elle a paru très bizarre à quelques-uns des plus grands esprits de ce siècle. Einstein n'a jamais accepté les conclusions de la mécanique quantique. Il tenait que les particules ont une existence aussi réelle que la table. Et si nous ne sommes pas capables de le prouver, c'est tout simplement parce que nous ignorons certaines de leurs propriétés.

On a imaginé des expériences très sophistiquées, des circonstances tout à fait improbables, pour tenter de départager les deux thèses. Jusqu'à présent, souligne avec force Bernard d'Espagnat, la mécanique quantique a toujours eu le dernier mot. Mais ce dernier mot est encore plus singulier qu'on ne l'avait envisagé. Non seulement les particules n'existent que pour le physicien qui les mesure, mais, même quand on les mesure, elles ne se comportent pas tout à fait comme de véritables objets. Elles interagissent les unes sur les autres. A distance et instantanément, sans qu'il soit possible de distinguer un avant et un après. Comme s'il y avait entre elles « transmission de pensée », comme si elle s'étaient affranchies des servitudes de l'espace et du temps. Ou comme si elles n'avaient pas d'existence indépendante, comme si elles faisaient partie d'un tout. C'est ce qu'on appelle la non-séparabilité, que Bernard d'Espagnat considère aujourd'hui comme démontrée.


Albert Einstein

Conclusion : ces particules, qu'on a baptisées élémentaires parce qu'on croyait qu'elles allaient nous livrer le secret de l'Univers, n'ont pas d'existence réelle. Elles n'en ont que l'apparence. La réalité qui se cache derrière ces apparences échappe à l'espace et au temps. En bon français, elle est éternelle. Comme Dieu ou comme les vérités mathématiques.

Reste la table. Comment peut-elle exister, puisqu'elle est composée d'atomes, et les atomes de particules qui n'existent pas ? *« La table n'existe pas non plus,* répond d'Espagnat. *Elle fait partie, elle aussi, du monde des apparences. Notre cerveau découpe la réalité en objets, les situe dans le temps et l'espace, de la même façon que nos instruments isolent les particules. La seule différence est que nous pouvons toujours débrancher nos instruments, tandis que nous ne pouvons échapper aux images que nous impose notre cerveau. Il est le produit de l'évolution, il est organisé pour répondre aux besoins de l'espèce. »*

Le scientisme prétend réduire la pensée au fonctionnement du cerveau, la vie aux manifestations du code génétique, les propriétés de la matière au jeu des particules atomiques. *« En un sens il a raison,* dit Bernard d'Espagnat. *Il y a là un enchaînement qui est indiscutable. Mais la physique moderne nous enseigne qu'il faut refermer la chaîne sur elle-même. Car les particules n'existent que parce que nous les pensons. C'est un cercle. On peut le parcourir dans les deux sens. Mais il ne nous livrera jamais que des apparences. La réalité est ailleurs. Au-delà. »*

On peut évidemment se contenter de tourner en rond dans le cercle des apparences, sans se soucier de la réalité en soi, de l'Etre, puisqu'il nous est de toute façon inaccessible. Spontanément, c'est l'attitude qu'adoptent en général les hommes de science. Mais Bernard d'Espagnat n'est pas d'accord. Il est convaincu, lui, que la connaissance de l'Etre ne nous est pas totalement interdite. N'est-ce pas la science elle-même, et la plus avancée de toutes les sciences, la physique théorique, qui nous apprend à faire le départ entre les apparences et la réalité ?

Certes, nous ne pourrons jamais contempler cette réalité face à face. Elle restera toujours pour nous « incertaine » et comme « voilée ». La science n'a de prise que sur ce qui se déroule dans le temps et l'espace. Or nous savons maintenant que le propre de l'Etre est justement de déborder le temps et l'espace. Néanmoins, le reflet que nous en donne la science, même s'il est déformé, n'a rien d'arbitraire.

Et la preuve, on ne fait pas dire à la nature ce qu'on veut. Un peu comme le disque conserve dans ses sillons la trace matérielle de la musique entendue au concert, pour reprendre une comparaison empruntée au philosophe anglais Bertrand Russell.

Faut-il aller plus loin ? Puisque la science nous permet d'entrevoir quelque chose de l'Etre, pourquoi d'autres expériences, plus immédiates ou plus intimes, ne nous en révéleraient-elles pas, elles aussi, certains aspects ? Bernard d'Espagnat, qui se souvient que son père était peintre, évoque l'art, la musique, la poésie, le sentiment de la beauté, l'élan du désir. Mais autant il est ferme dans sa dénonciation du scientisme, autant, sur ce point, il se garde d'insister. *« C'est à chacun de découvrir son itinéraire personnel »*, explique-t-il.

Il sait combien les mots, en pareille matière, peuvent être trompeurs. Il se défie autant des vieilles théologies que des modernes gourous. Et il s'étonne quand certains de ses collègues physiciens prétendent retrouver dans leurs équations les leçons des mystiques indiennes ou extrême-orientales. Il est convaincu, au contraire, que la science, avec son rationalisme intransigeant, marque une étape décisive de l'histoire de la pensée et nous oblige à poser désormais les vieux problèmes en termes radicalement neufs.

Mais aussi qu'elle nous oblige, aujourd'hui, à les poser, ces vieux problèmes qu'on croyait dépassés. Et dans la bouche d'un homme qui parle au nom de la science, ce n'est pas la moindre nouveauté.

GÉRARD BONNOT ●

(1) Bernard d'Espagnat, « Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée ». Gauthier-Villars, 310 pages, 98 F.

Les incertitudes de Bernard d'Espagnat

Et si l'atome n'existait

A force de chercher des combines pour expliquer le monde, les savants, découragés, évoquent... Devinez Qui ?



Bernard d'Espagnat

Il y a ceux qui ne jurent que par la science et prétendent tout expliquer, la nature, la vie, la conscience, par des combinaisons d'atomes et de molécules. Il y a ceux qui se moquent de la science et se cramponnent à la foi du charbonnier. Professeur de physique théorique à l'Université de Paris-Orsay, Bernard d'Espagnat récuse les uns et les autres. Il vient de publier un livre, « Une incertaine réalité », pour montrer que l'étude des atomes conduit au contraire tout droit à Dieu (1).

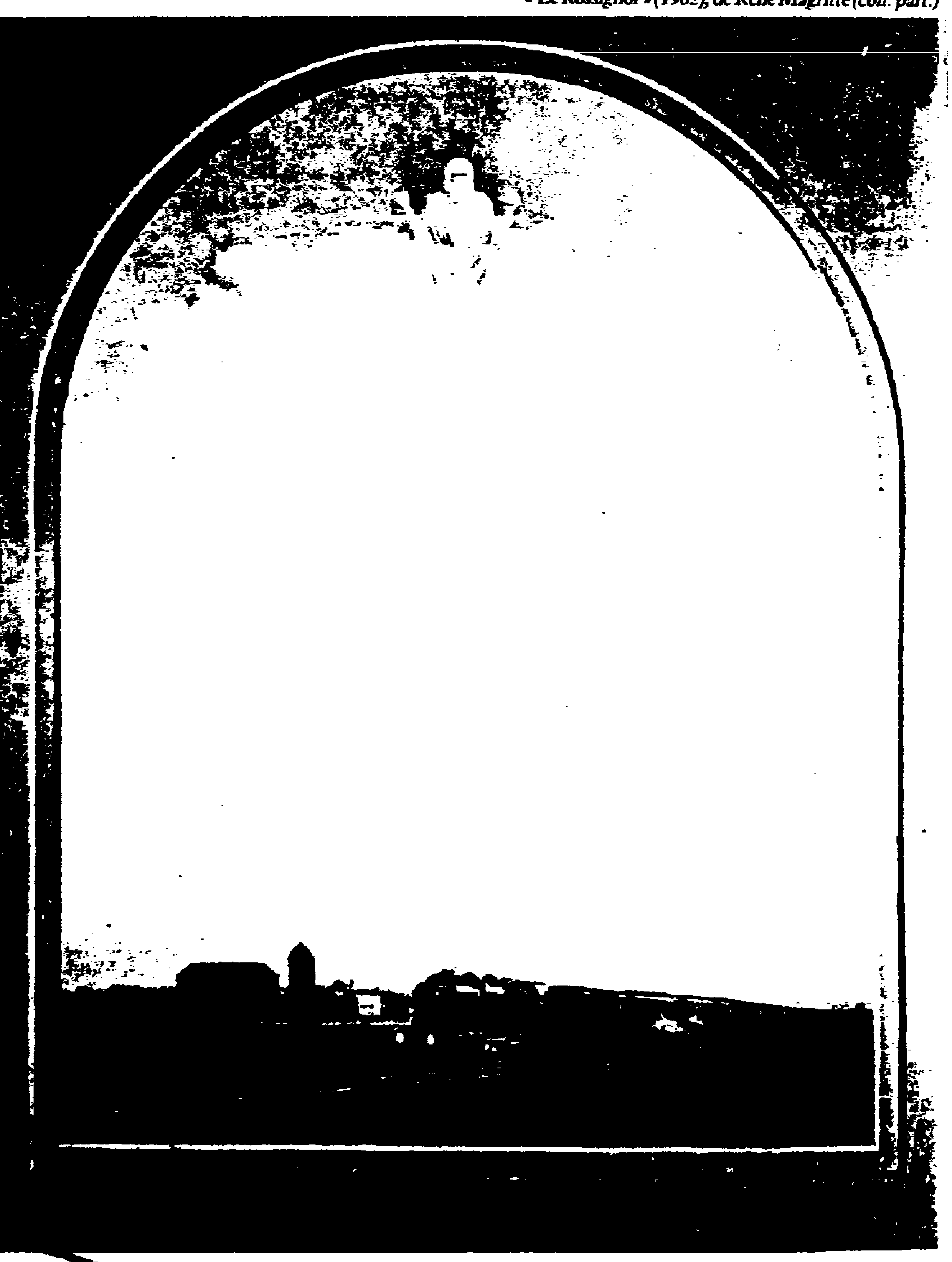
Remarquez, il ne dit pas Dieu. Il s'en garde bien. « *Je me méfie de ces mots trop chargés d'histoire et de passions que chacun entend à sa manière*, explique-t-il. *Le Dieu de Voltaire n'est ni celui du Vicaire savoyard ni celui d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.* » Il préfère parler de l'Être, de la réalité qui se cache derrière les apparences. Et il ne dit pas non plus les atomes. Parce que, pour lui, les atomes n'existent pas. Du moins pas dans le sens où nous admettons qu'une table, ou la Terre, existe.

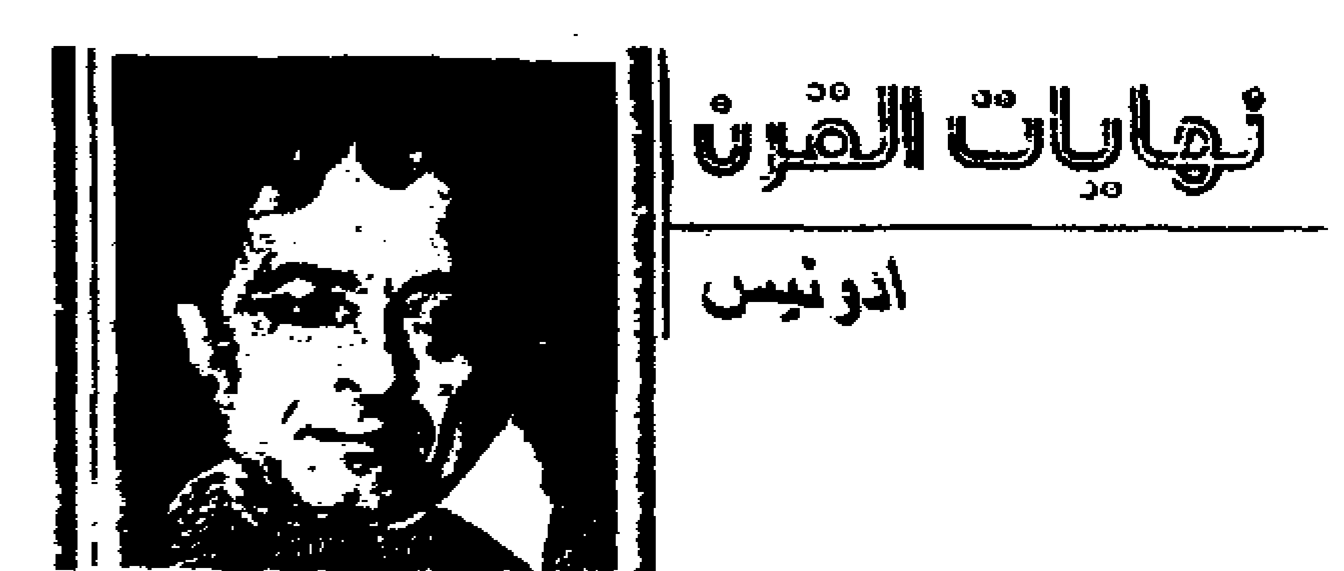
Paradoxe ? Sans aucun doute. Mais Bernard d'Espagnat estime qu'on n'y échappe pas, qu'il n'y a pas moyen d'interpréter autrement les résultats de la physique contemporaine. Car il n'est pas de ces aimables rêveurs qui, sous prétexte de ménager la chèvre positiviste et le chou du spiritualisme, sont prêts à malmener les faits. Homme de science il s'est voulu, lorsque, dédaignant l'argent et les honneurs, il a choisi, à la sortie de l'École polytechnique, de se consacrer à la recherche. Et homme de science il entend rester. « *Si demain, une découverte inattendue condamnait mes idées, je n'hésiterais pas. Entre mes convictions et la science, entre l'intuition et la raison, je choisirais toujours la raison.* »

Il a étudié la physique à Paris auprès de Louis de Broglie, à Chicago auprès d'Enrico Fermi, à Copenhague auprès de Niels Bohr, trois des pères fondateurs de la théorie atomique. Il a travaillé au Centre européen de Recherches nucléaires, à Genève, et aujourd'hui, à 64 ans, il dirige le Laboratoire de Physique théorique et des Particules élémentaires d'Orsay. Il est discret, affable, réservé. « *Je n'exalte pas toute découverte pour elle-même*, dit-il en souriant. *Je n'ai pas l'attitude exclusive du pionnier. Je suis tout autant un homme de synthèse.* »

Il a eu du mal et il ne s'en cache pas. « *Au départ, j'étais convaincu, comme la plupart des scientifiques, que la science décrit la réalité telle qu'elle est*, raconte-t-il. *Positivisme et matérialisme avaient à mes yeux les couleurs de l'irréfutable. C'était des idées reçues, mais, pour m'en dégager, il m'a fallu remonter jusqu'aux fondements de la physique.* » D'où la force singulière de son livre. Il ne cherche pas à impressionner le lecteur. Il se contente de le mettre en présence des faits, de les examiner avec lui. Pour l'obliger, peu à peu, de malentendus dissipés en objections réfutées, à envi-

« Le Rossignol » (1962), de René Magritte (coll. part.)





نهايات القرن

أدونيس

الفيزياء تعلّم الشعر

- ١ -

■ «كنت، في البدء، مقتنعا كمثل معظم العلماء، أنّ العلم يصف الواقع كما هو. كان للوضعية وللمادية في نظري صفات اليقين الذي لا يمكن دحضه. وكانت هذه هي الافكار السائدة، وقد تحتم عليّ، لكي أتخلص منها، أن أعود الى أسس الفيزياء».

في هذه العودة يدعو صاحب هذا الكلام القارىء الى أن يفكر في ما لا يمكن تصوره، وأن يتصوّر ما لا يمكن التفكير فيه، كما يعبر. وعلى هذا يدعوه الى أن يطرح معه هذا السؤال البسيط:

ما الذي يجعلنا نؤمن، مثلا، بأن هذا المقعد الذي نجلس عليه، فيما نقرأ هذه المجلة، موجود وجودا واقعيا، موضوعيا، مستقلا عنا؟

والجواب، البسيط هو ايضا، أن ايماننا هذا نتيجة لملاحظتنا الدائمة، المتواصلة أن هذا المقعد موجود بشكل دائم متواصل، في جميع الاوقات والحالات، ليلا نهارا، وسواء جلسنا عليه أم لم نجلس، وسواء كنا حاضرين الى جواره أو غائبين عنه. فهو موجود في معزل عنا، وجودا قائما بذاته.

- ٢ -

للجزيئات الذرية التي يتكون منها هذا المقعد، وتتكون منها الموجودات، الوجود نفسه الذي يتصف به المقعد. لكن مع هذا الفارق: لكي نحدد الوضع الدقيق، في الزمان والمكان، الذي يشغله شيء مادي كالمقعد، نستخدم معادلات الميكانيكا. لكن هذه المعادلات لا تنطبق على الجزيئات الذرية، وهي لذلك لا تقدر ان تصفها او تقيسها لكي تحدد وضعها. لذلك لا بد، لتحقيق هذه الغاية، من أن نستخدم معادلات أخرى يشكل مجموعها ما يسمى بالميكانيكا الكوانتية (اي الحركية - الطاقية، او الموجية، كما يترجمها بعضهم، أحيانا).

ولهذا الميكانيكا منطقٌ خاص: فالشيء المادي، بوصفه مؤلفا من جزيئات ذرية، لا يشغل وضعا محددا في الزمان والمكان، الا لحظة يقاس فيها هذا الوضع، ولاننا نقيسه. ذلك أننا اذا أردنا أن نعرف مكان الجزيء بين قياسين، فسنكون عاجزين عن العثور عليه، بل سنكون مضطرين الى القول: هذا الجزيء «موجود»، لكن في لا مكان! والسبب هو أن الجزيء لا يوجد الا حين نلاحظ وجوده، ولاننا نلاحظه: لا يوجد إلا لمن يلاحظه، وبسبب منه - على العكس من وجود المقعد، فهو لغير من يلاحظه ايضا. وليس موجودا بسبب من يلاحظه، وحده.

- ٣ -

بدت هذه النتائج غريبة، للوهلة الاولى. رفض أينشتاين، مثلا، ان يقبلها - وكان يقول: ان للجزيئات وجودا واقعيا كوجود الشيء المادي - المقعد، او غيره. واذا كنا عاجزين عن البرهنة على ذلك، فلأننا نجهل خواص هذه الجزيئات، او بعضها.

غير ان هذا العلم (الميكانيكا الكوانتية) يؤكد ان الجزيئات الذرية لا توجد الا للفيزيائي الذي يقيسها، وانها حين تقاس، لا تبدو اشياء ذات وجود محدد كمثل بقية الاشياء المادية. انها جزيئات يؤثر بعضها في بعض، عن بعد، وفي توافت، دون أن نقدر على ان نميز بين البادىء منها والتالي: كما لو ان بينها تخاطرا، او كما لو أنها تخلصت من قيود الزمان والمكان، وعبوديتهما. أو كما لو انها جزء من كل، وليس لها وجود مستقل - وهذا ما يسمى بـ«عدم القابلية على الانفصال».

- ٤ -

ماذا نستنتج من ذلك؟ الجواب هو أن هذه الجزيئات العنصرية (الاولية، الاساسية)، كما تسمى، من حيث انها تنطوي، كما يظن، على سر الكون، ليس لها «وجود»، كما نقول ان للمقعد أو لغيره من الاشياء المادية وجودا.

يا للتناقض: ما يمكن ان يكشف عن سر الوجود ليس «موجودا». أوليس له من الوجود غير «المظهر» - أوله نوع خاص من الوجود لا تنطبق عليه صفات الوجود في الاشياء المادية. أهو، اذن، وجود «روحي»، او «ميتافيزيقي»، او «الهي»؟

في كل حال: هناك واقع وراء ذلك المظهر يفلت من حدود الزمان والمكان، ولهذا يمكن القول عن هذه الجزيئات انها ابدية، خالدة، كمثل الحقائق السماوية، او كمثل الحقائق الرياضية.

- ٥ -

لكن، كيف يمكن ان يوجد المقعد، ما دام مكونا من جزيئات او ذرات غير «موجودة»؟

والجواب هو أن المقعد غير موجود - ايضا. فهو كذلك جزء من عالم الظواهر. وتفسير ذلك أن الدماغ الانساني يجزىء الكون الى اشياء مادية، ويموضعها في الزمان والمكان، بالطريقة ذاتها التي تستخدم في ما يتعلق بفصل او عزل الجزيئات الذرية. والفرق الوحيد هو اننا نقدر دائما أن نفصل بين أدواتنا وهذه الجزيئات، في حين اننا لا نقدر ان نتخلص من صور الاشياء، التي يفرضها علينا

ـماغنا. فهو نتاج التطور، وهو منظم بطريقة دقيقة لكي يلبي حاجات النوع البشري.

ـ ٦ ـ

يمكن الانسان ان يكتفي من الوجود بظواهره، دون الاهتمام بما وراءها ـ بالوجود «الحقيقي»، بحجة ان الوصول اليه متعذر. وهذا ما يقوله رجال العلم. وبعضهم يسخر ممن يحاول ان يتجاوز الظواهر ـ اي ان يتجاوز «اللاوجود»، بشهادة العلم ذاته، الى «الوجود».

غير ان معرفة هذا «الوجود» ليست ممتنعة علينا، كليا. والعلم نفسه، على الاقل في جانبه الفيزيائي ـ الكوانتي، يؤكد ذلك. ربما لن نقدر ان نرى حقيقة هذا الوجود، وجها لوجه، فهي ستبقى احتمالية ـ كما لو انها وراء حجاب، كما يقول رجال الضفة الثانية ـ «العلم الالهي».

واذا كنا نعرف ان العلم محدود، ولا سيطرة له الا على ما يجري في الزمان والمكان، فاننا نعرف ايضا، بقوة هذا العلم نفسه وبكشوفاته ذاتها، ان الوجود الذي يكمن وراء الظواهر، والذي هو الوجود الحق، يتجاوز الزمان والمكان. وان الانسان اليوم مدفوع بالعلم نفسه، هذه المرة، وليس بالدين والنبوة، الى ان يكشف عن سر هذا الوجود.

لماذا لا نصغي اذن الى الدعوات والنداءات التي تجيئنا من تجارب اخرى ـ غير العلم وغير الدين؟ تجارب اكثر مباشرة، واكثر حميمية، واكثر التصاقا بنبض الحياة ؟ تجربة الفن ـ الشعر، الموسيقى. تجربة الجمال. تجربة الحب والرغبة. تجربة التصوف؟

ـ ٧ ـ

هذه الاسئلة الوجودية التي تطرحها الخصائص التي يتصف بها «وجود» الجزيئات الذرية، بحثتها وتبحثها كتب علمية كثيرة، بشكل أو اخر، قليلا او كثيرا، مداورة او مباشرة.

بين الكتب الاخيرة، في هذا المجال، كتاب صدر حديثا، للعالم الفرنسي الفيزيائي برنارد ديسبانيا، بعنوان: «واقع احتمالي، العالم الكوانتي ـ المعرفة والديمومة»، وهو نفسه صاحب القول الذي يتصدر هذه الكلمة.

أوروبا وهويتها

ما الاونية او الاسبقية التي تمثلها اوروبا، القارة العجوز، على الصعيد التاريخي؟ انها تلك التي تقوم على حقيقة ان هذه القارة هي ام الثورات الحديثة، وانها تبعا لذلك مركز الحداثة.

هكذا تقدم اوروبا المثال عن التاريخ الاقرب عهدا، وتجسد وحدة الاستمرار والانقطاع في ان. ومنذ الثورة الفرنسية، قال المفكرون بأن هناك انقطاعات، مفيدة لكنها خطرة، بين العصر الاوروبي الحاضر، والمراحل الماضية كلها.

وكان النقاد الذين عاصروا الثورة، مفكرو المثالية الالمانية (وقبلهم، محللو عصرهم الكبار: ماركس، توكفيل، كومت، كيير كيجارد) قد تنبأوا جميعا بعصر سيؤدي الى تغيير يكون من الجذرية في بنية العلاقات الاجتماعية على الاخص، بحيث يؤدي بالناس ـ ضحايا هذا التغير، الى نوع من الجنون.

هذا ما يقوله باحث انكليزي معاصر هو بيتر سلوتير ديجك، وما يشخصه باحث الماني هو ميخائيل توتنسين، قائلا ما خلاصته عن العلاقة القائمة بين الاندفاع في الحداثة وانعدام الذاتية التراثية: منذ وقت طويل، منذ منتصف القرن الاخير، لم نعد نعرف من نحن، بوصفنا شعبا، ولا ماذا سنصير. ان اوروبا تتأرجح بين الهوية القديمة التي انتهت، ووعي الذات الجديد، الذي لم يكتمل بعد. ■ ■

دفتر خواطر

ـ ١ ـ

حظ أن الضوء يكتب ولا يقرأ.
اذ لولا ذلك،
لبقي غائبا ـ مأخوذا بقراءة الظلام.

ـ ٢ ـ

يحب الشجر
أن يغني الاغاني
التي لا تتذكرها الريح.

ـ ٣ ـ

دائما، يغير الغبار شكله
تحية لعشيقته الريح.

ـ ٤ ـ

هل الحلم يخاف من اليقظة؟
ألذلك لا يزور ولا يصادق
إلا الاجفان النائمة؟

ـ ٥ ـ

... قمر، ـ شيخ
كرسيه الليل
وعكازه الضوء.

ـ ٦ ـ

بقدر ما يكون الوجه
تابعا للافق،
يكون مستقلا، وحرا.

ـ ٧ ـ

الريح، ـ المرفأ الوحيد
المتحرك أبدا
في اتجاه المجهول.

ـ ٨ ـ

أسمع أجراس الغبار
تتدلى حزينة
من عنق الريح.

ـ ٩ ـ

النجمة هي كذلك
حصاة في حقل الفلك.

ـ ١٠ ـ

وحده الذي امتزج بالافق
يقدر ان يفتح طريقا.

تم الطبع بمطابع
افريقيا الشرق
159 مكرر شارع يعقوب المنصور الهاتف : 25.98.13 - 25.95.04 - الدار البيضاء.

يتناول هذا الكتاب عمل أدونيس انطلاقا من بعض هوامشه الأساسية. هامش الممارسة الإنتحالية داخل الشعر والتنظير للشعر ، ونتناوله في قسم أول. وهامش ترجمة الشعر ، ونعالجه في قسم ثان. ونقدم فس قسم ثالث أنموذجا لخطاب تصريحي انتهى إليه الرجل منذ إقامته الباريسية ، ولنوع من الإستقبال لعمله لك أن ترى فيه صورة عن خطاب شائع مشوب ببعض الإستسهال ، غالبا ما يفرض نفسه في فرنسا كلما تعلق الأمر بتقديم كاتب مما يدعى بـ "العالم الثالث".

هكذا لن يجد القارىء هنا دراسة تقييمية أو مراجعة نقدية لشعر أدونيس. هذه مكانها آخر. على أننا لن نحرم أنفسنا من التأشير في المقدمة على بعض المواضع التي يبدو لنا شعز أدونيس وهو يشهد فيها نوعا من التقهقر والتفكك الذاتي يندر أن تجد مثيله في شعر الحداثة. ثم أن النتائج التي سنتوصل إليها مع القارىء لدى مراجعة ممارسة الإنتحال والترجمة عند أدونيس لن تعدم هي الأخرى أن تلقي بآثارها الإرتجاعية الكاشفة على عمله كله. فلا أحد ينكر اليوم ، بعد أعمال نيتشه وفرويد ودولوز ودريدا وفوكو ، وقبلهم قدامى علماء الكلام العرب ، أهمية الحاشية (هذه الزلة هنا وهناك ، وهذا التحايل البارع بدرجة أو بأخرى هناك وهنا) ، نقول أهميتها في الكشف عما يجهد المتن في التستر عليه أو في طمسه.



أفريقيا الشرق

159 مكرر، شارع يعقوب المنصور
الـدار البيـضـاء
25.95.04
25.98.13